

Р  
405

# Древне- русское искусство

ВИЗАНТИЯ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ

К 100-летию  
Андрея Николаевича Грабара  
(1896—1990)



Андрей Николаевич Грабар в своем рабочем кабинете  
в Париже, под портретом отца.  
1960-е годы. Фото из архива О. А. Грабара

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

НАУЧНЫЙ СОВЕТ  
ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ





199870

# Древне- русское искусство

ВИЗАНТИЯ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ

К 100-летию  
Андрея Николаевича Грабара  
(1896—1990)



ДБ

С.-Петербург • 1999

Редколлегия:

А. Л. БАТАЛОВ, Э. Н. ДОБРЫНИНА, Г. В. ПОПОВ,  
Э. С. СМЕРНОВА (ответственный редактор)

Рецензенты:

М. А. РЕФОРМАТСКАЯ, А. Б. СТЕРЛИГОВ

7105

ИСТ

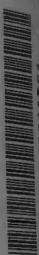
EXCHANGE



Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
согласно проекту № 98-04-16177д

ISBN 5-86007-169-8

© Государственный институт искусствознания,  
1999  
© Издательство «Дмитрий Буланин», 1999



821

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Все предыдущие сборники «Древнерусское искусство», издающиеся начиная с 1963 г., были посвящены либо определенному периоду, либо какой-либо теме в истории древнерусского искусства, и, шире, в истории искусства византийского круга. Между тем настоящий сборник посвящен личности и научной деятельности выдающегося ученого, сыгравшего огромную роль в развитии современной мировой медиевистики.

Андрей Николаевич Грабар (26 июля/8 августа 1896 г.—5 октября 1990 г.) принадлежал к той плеяде замечательных ученых, которые родились в самом конце XIX в. или в первом десятилетии нынешнего, XX в. и своей деятельностью, особо развернувшейся во второй трети—середине XX в., определили характер тех или иных сфер гуманитарных наук во второй половине века и, как кажется, задали направление их развития в наступающем XXI в. В сфере мировой византистики это такие фигуры, как В. Н. Лазарев, чье столетие отмечалось в 1997 г., как Отто Демус, Хуго Бухвальд.

А. Н. Грабар родился в Киеве, учился в Киеве, Петрограде и Одессе, некоторое время жил в Болгарии, но большую часть жизни провел во Франции — в Страсбурге, а затем в Париже. Воспитанный на базе русской византистики, в традициях таких известных ученых мирового уровня, как Н. П. Кондаков, Д. В. Айналов, Я. И. Смирнов, он с исключительной силой развил эти традиции, обогатив их достижениями европейской медиевистики. Главное значение его трудов состоит в том, что А. Н. Грабар сумел с небывалой до него яркостью показать содержательную сторону средневекового искусства, увидеть отра-

жение идей, воззрений, верований, реальной жизни народов разных стран, разных эпох. Его ученики, приезжавшие к нему в Париж начиная с послевоенного времени, участвовавшие в его семинарах, работают не только во Франции, но и в других странах, более всего — в Греции, Югославии, Македонии, развивая национальные научные школы.

Отечественная медиевистика многим обязана А. Н. Грабару, его книги и статьи не только популярны в России, но они оказывают большое воздействие на само развитие науки. Однако по меньшей мере до середины 1980-х годов это воздействие не могло не быть сдвинуто идеологическими ограничениями, не позволявшими делать предметом серьезного изучения глубинный смысл средневекового религиозного искусства.

Основное место в сборнике занимают материалы, непосредственно связанные с биографией и трудами А. Н. Грабара. Среди них следует поставить на первый план впервые публикуемую его автобиографию, которая хотя и названа автором всего лишь «эскизом», дает объемное представление о личности и работе ученого. Для автобиографического текста А. Н. Грабара характерна удивительная сдержанность, даже закрытость, которая лишь изредка им нарушается, в основном при рассказе о юношеских, «русских» годах. Кажется, что вся его эмоциональность была направлена в любимую науку, использована для создания того яркого образа великой культуры, который выписывается его научными трудами.

Следя за спокойным, почти бесстрастным повествованием А. Н. Грабара, можно подумывать, что и жизнь его была безоблачной. Видно, что он стремился сделать ее такой,

освободить ее для любимого дела. Но события века не обходили его стороной, хотя отчасти и падали. Чего стоит рассказ о морском путешествии из Одессы в Варну, когда «всего лишь» один человек был смыт за борт.

В «Эскизе автобиографии» А. Н. Грабара примечательна «авторрецензия», в которой он определяет место тех или иных своих работ в собственной деятельности и в науке вообще. Например, сравнение книги «Император», посвященной истории прославления властителей, и другой работы — «Мартириум», где речь идет о широких слоях народной религиозности.

Впервые в русском издании публикуется полная библиография трудов А. Н. Грабара.

Группа статей посвящена различным сторонам деятельности ученого. Статьи носят как обобщающий характер, так и более узкий, написаны исследователями разных поколений. Особенно следует выделить статьи непосредственных учеников Андрея Николаевича, участников его парижских семинаров — Сюзи Дюфрени, одной из его ближайших учениц, Марии Теохарис и Хараламбоса Бураса. Другое поколение ученых из Греции и славянских стран представлено Элкой Бакаловой, Бисеркой Пенковой, Браниславом Тодичем, Хрисанфи Мавропулу-Тсиуми, Марией Панайотиди, Софией Калописси-Верти.

Вторая часть сборника составлена из статей, написанных в русле идей и исследований А. Н. Грабара. Она открывается работой его сына, Олега Андреевича Грабара, выдающегося знатока искусства и культуры ислама, мыслящего большими историко-культурными категориями и показывающего естественное тяготение больших культурных пластов друг к другу — культуры христианской и мусульманской, разнообразие их осознанного и неосознанного сближения.

Часть публикуемых исследований касается архитектуры (статьи А. Ю. Казаряна, Вл. В. Седова, Б. Пенковой). Наибольшее число статей связано с изучением произведений живописи, что соответствует основным интересам А. Н. Грабара. Среди этих статей отнесительно немного монографических исследований одного произведения. Это или работы проблемного, обобщающего типа (статьи А. М. Лидова, О. Е. Этингоф), либо этюды в области иконографии, которой особенно много занимался Андрей Николаевич. Среди последних выделяется статья его ученицы, сотрудницы и преемницы по изданию «Cahiers archéologiques» Тани Вельманс об изображении времени в византийской живописи. Среди иконографических этюдов специальную группу составляют статьи об иконографии Богоматери — одной из любимых тем А. Н. Грабара. Сборник заканчивается работами об искусстве «малых форм» — произведениях книжной миниатюры, шитья, пластики, ювелирного мастерства.

Книга содержит материалы международной научной конференции, прошедшей в Гос. институте искусствознания 22—26 сентября 1996 г.

Организацией конференции и изданием этого сборника российские историки византийского и древнерусского искусства, вместе с учеными многих других стран, отдадут дань уважения и признательности великому ученому.

\* \* \*

Издание сборника было бы невозможно без финансовой поддержки Российского гуманитарного научного фонда и наследников Андрея Николаевича Грабара. Издатели приносят им свою сердечную благодарность.

Э. С. Смирнова

## Раздел 1

# БИОГРАФИЯ И ТРУДЫ А. Н. ГРАБАРА



А. Н. Грабар

Искать истоки моего интеллектуального мира среди книг? Меня несколько смущает такой подход. Я думаю, что куда более значительную роль, чем какой бы то было текст, сыграли для мое окружение, жизненные обстоятельства, если хотите — «контекст» жизни, причем в смысле гораздо более широком, чем обычно имеется в виду.

Я родился в Киеве, центре византийского влияния Руси, и жил чуть ли не в тени замечательного византийского храма, выстроенного в этом городе. Я видел этот храм каждодневно, он был в центре событий, как регулярно повторяющихся, так и выдающихся: церковных праздников, царских юбилеев и прочих. Это здание, его византийские мозаики уже очень рано наложили свою печать и служили источником вдохновения.

Такое же действие произвели на меня стенописи Болгарии, которые во времена моей молодости оставались почти неизвестными и с которыми познакомился, будучи едва двадцати пяти лет от роду, в трагические годы эмиграции.

С другой стороны, моя мать, происходившая из аристократической среды, интересовалась искусством. Она и сама умела делать книжные переплеты и изготавливать другие предметы. Все эти воздействия были для меня намного более значительными, чем любые увражи. К тому же я и сам пробовал силы в живописи.

С течением времени, разочаровавшись в собственных художественных опытах, я от художественной практики обратился к истории искусства. Сначала я занимался этим в Киевском университете, но особенно в Санкт-Петербургском университете, где меня познакомили с научными методами истории искусств такие крупнейшие ученые, как Н. П. Кондаков, Д. В. Айналов и Я. И. Смирнов. А впоследствии, в Страсбурге, где мое образование завершилось, сильнейшее впечатление произвел на меня Поль Пердриз — его личность и весь образ мышления этого выдающегося ученого-эллиниста.

В целом художественные памятники и человеческие личности оказали на меня воздействие гораздо более сильное, чем книги.

*Перевод Э. С. Смирновой*



Примечание переводчика.

В 1990 г. парижская газета «*Le Monde*» распространила среди тридцати пяти выдающихся французских ученых, профессоров Коллеж де Франс, анкеты с вопросом о том, какие книги произвели на них самое сильное впечатление и послужили толчком к тому, чтобы он стал теми, кем они стали. Результаты опроса были объединены в газетную подборку «Воображаемая библиотека Коллеж де Франс» (*La bibliothèque imaginaire du Collège de France / Préf. de F. Gausson. Paris: Le Monde, 1990*). Издаваемый текст — ответ А. Н. Грабара в анкету. Неожиданный оригинальный, включающий в «библиотеку» книги, памятники людей, этот текст — последняя прижизненная публикация Андрея Николаевича — последний привет 93-летнего ученого его молодости, древнерусскому искусству, Киеву и Санкт-Петербургу.

А. Н. Грабар в разные годы писал о памятниках Киева, хотя так уж много (см. Библиографию печатных работ в наст. изд., под 1918, 1935, 1996 гг.), не посвящая отдельных трудов мозаикам Софийского собора. Но публикуемая заметка — свидетельство самой глубокой нежной любви к этому памятнику.

Можно сказать, что Андрею Николаевичу повезло в жизни, и не только потому, что в детстве он видел Киев, — фрески Болгарии, что в университетские годы встретил прекрасных русских учителей, в начале зрелости — замечательных старших коллег-французов. Главное в том, что он сумел увидеть все это, как никто другой.

## ЭСКИЗ АВТОБИОГРАФИИ\*

### А. Н. ГРАБАР

Я родился в Киеве 26 июля 1896 г.<sup>1</sup> Мой отец, Николай Грабар,<sup>2</sup> был судьей (председателем Суда высшей инстанции в Киеве, впоследствии членом Кассационного суда в Петрограде; в императорской России этот суд назы-

■ Оригина́л был предоставлен для публикации в настоящем сборнике ■ А. Н. Грабара, Олегом Андреевичем Грабаром, ■ конце 1996 г. Это машинопись, ■ французском языке, ■ ■ страничка, с небольшими рукописными поправками Андрея Николаевича. Из этих поправок видно, ■ автор написал текст от руки, а тот, ■ ее перепечатывал, ■ всегда мог разобрать почерк, особенно ■ написания русских ■ названий. Несмотря ■ то, что ■ конце рукописи стоит дата «Октябрь 1981», автобиография была ■ по крайней мере ■ приема, что отмечено рукой А. Н. на первой страничке сверху: «pp. 1—6 = 1981; le reste = 1982». В самом тексте сообщается, что первые ■ страниц ■ 1981 г., а остальное — весной 1982 г. Создается ■ ние, ■ текст ■ написан по-французски.

Иной, более краткий, вариант автобиографии был составлен А. Н. Грабаром чуть раньше, вероятно, ■ 1980 г., ■ просьбе болгарского исследователя Э. Бакаловой, ■ направлен ей ■ сопроводительным письмом от 16 января 1981 г. (ксерокопии «Автобиографии» ■ письма любезно предоставлены ■ самой Э. Бакаловой). Он ■ по-русски, от руки, ■ шести страничках, характерным мелким, убористым почерком автора, с авторскими же поправками. Этот краткий текст, ■ переводе на болгарский, опубликован Э. Бакаловой ■ болгарском, издающемся ■ Софии, журнале «Изкуство» (1986. № 7. С. 26—28). В архиве А. Н. Грабара хранится еще один рукописный русский вариант того ■ краткого текста (ксерокопия предоставлена О. А. Грабаром). Похоже, что, посылая рукопись ■ Болгарию, автор сделал для самого себя частную рукописную копию, ■ ■ внес кое-какую правку. Публикуемый вариант является ■ развернутым ■ известным сейчас текстов автобиографии А. Н. Грабара.

■ Сенатом, а его члены со времени Петра Великого назывались сенаторами). Наш род с XVII ■ жил ■ севере Украины, ■ небольшом городке Погаре, неподалеку от Стародуба.<sup>3</sup> Возможно, что мои далекие предки переселились туда из Центральной Европы (фамилия Грабар ■ встречается ■ России, ■ ее достаточно часто можно встретить в Словакии, Галиции ■ в области Северных Карпат; ■ XVI—XVII вв. все ■ регионы, как ■ сама Украина, входили в состав Польши).<sup>4</sup> Ни ■ отец ■ дед, ■ ■ никогда ■ забывали о нашем украинском происхождении, но никогда ■ могли себе представить Украину отдельно от России (с которой она была связана в эпоху средневековья вплоть до татарского нашествия 1240 г., ■ также впоследствии, ■ с середины XVII в., ■ именно ■ 1649 г., когда политические власти Украины объявили ■ добровольном переходе под власть России).

Моя мать ■ ■ ■ никакой украинской крови. Она родилась ■ Санкт-Петербурге ■ была дочерью и внучкой генералов, ■ ■ посты при императорском дворе при Александре I и Александре II. Она была ■ семьи баронов Притвиц,<sup>5</sup> а в числе предков этой семьи был генерал Дибич,<sup>6</sup> главнокомандующий русской армией во время победоносной русско-турецкой войны, закончившейся Адри- ■ миром 1829 г. Бабушка моей матери была француженка, мадемуазель де Грасс.

В 1914 г. ■ окончил с золотой медалью одну из лучших гимназий Киева (это была

частная гимназия). Два месяца спустя началась Первая мировая война. Будучи слишком молодым, чтобы быть призванным в армию, ■ записался туда добровольцем-санитаром и в этом качестве отправился на фронт, который ■ это время проходил по австрийской территории, в Галиции, близ Львова, Брод и т. п. Но через несколько месяцев я заболел дизентерией ■ был эвакуирован в Киев. Я воспользовался этим и поступил на историко-филологический факультет Киевского университета. Годом позже я перевелся на такой же факультет Петроградского университета, которому ■ ■ обязан самым существенным ■ моим высшим профессиональным образованием. Наконец, уже во время Гражданской войны (в которой я не принимал участия, поскольку был освобожден по болезни от воинской обязанности еще до революции, ■ 1916 г.) я сдал выпускные экзамены на окончание университетского курса, ■ 1919 г., ■ Одесском университете (в Петрограде жить стало слишком трудно из-за холода ■ голода). Я получил университетский диплом Первой степени и — что было особенно существенно — рекомендацию остаться при Университете для подготовки ■ профессорскому званию.

С дипломом ■ весьма лестными аттестациями от моих профессоров, ■ среди них некоторые пользовались мировой известностью, как, например, Н. П. Кондаков,<sup>7</sup> Я. И. Смирнов,<sup>8</sup> Д. В. Айналов,<sup>9</sup> я покинул Одессу и Россию вместе с матерью в конце января 1920 г. и прибыл в Софию, ■ Болгарию, совершив путешествие по бурному морю ■ маленьком русском пакетботе, называвшемся «София». В момент моего отъезда Одесса была в руках белых, но ей угрожали «зеленые» (банды крестьян ■ дезертиров, которые воевали как против белых, так и против красных и вскоре были разбиты красными). Именно благодаря «зеленым» был открыт для красных путь ■ Одессу. Мы были среди последних, кому удалось уехать, вместе с группой персонала Института благородных девиц (или того, что от него осталось), ■ лично я обязан своим отъездом тамошнему преподавателю французского языка г. Жеризону,<sup>10</sup> который предложил мне занять его место, говоря, что у него нет уже во Франции ни родственников, ■ друзей, а только приемная дочь ■ Одессе. Именно благодаря этому благородному ■ симпатичному старику я смог уехать из России в начале 1920 г. и

начать свою жизнь вне России. Это было моим желанием, я ■ подвергался там никаким преследованиям, но меня толкала к отъезду страсть к научным занятиям, которые — ■ это видел и сознавал — становились ■ тогдашней России невозможными.

Но прежде чем обратиться к моей жизни и деятельности на Западе начиная с 1920 г., ■ хотел бы сказать несколько слов о моих «увлечениях» юности, до отъезда из России, о моих мечтаниях, которые владели мною ■ возрасте с 14 до 17 лет, ■ годы учения ■ гимназии. Первая моя мечта вызывает у меня сейчас улыбку: я хотел стать морским офицером и, ■ согласия родителей (что меня сейчас удивляет, ведь ■ было только 15 лет), ■ был принят ■ качестве матроса на маленький парусник (снабженный и мало-мощным мотором), называвшийся «Утро» ■ плававший по Балтийскому морю. Он был государственной собственностью ■ предназначался для молодых людей, которые, вроде меня, мечтали стать моряками, но не имели ни малейшего представления о том, что это такое ■ самом деле. На паруснике был капитан, 4 ■ 5 настоящих матросов ■ 40 таких, ■ ■ «стажеров». Первый месяц все шло благополучно, ■ ■ даже совершили поход в Стокгольм, чтобы присутствовать на Олимпийских играх. Но возвращение было мучительным, ибо из-за (отсутствия) ветра ■ ■ проводили целые дни, не сдвигаясь с места, ■ путешествие продлилось дольше, чем предполагалось. Провиант кончался, приходилось употреблять испорченную муку (мы находили ■ ней червей). Мы энергично протестовали ■ были высажены на берег в маленьком финском порту Котка, откуда ■ вернулся домой ■ поезд, несколько разочарованный. Но что решительно положило конец моим морским проектам, это то, что во время путешествия выяснилось, что у меня развивается близорукость. А тогда ■ морские учебные заведения, в России ■ за ее пределами, ■ принимали тех, кто вынужден носить очки.

Второй мечтой моей молодости (в гимназические времена ■ чуть позже) была живопись. Я хотел стать художником и, разумеется, великим. Это пристрастие шло, несомненно, от моей матери, которая еще до замужества, ■ Санкт-Петербурге, долгое время посещала училище (частное, но весьма высоко ценив-

шеся), под названием Училище Штиглица (по имени его основателя — любителя искусств и мецената).<sup>11</sup> В Училище была собственная художественная коллекция, преимущественно произведений прикладного искусства, различных по своему происхождению и по технике исполнения, ■ обучение молодежи там было поставлено на серьезную основу (думаю, что учились там главным образом девушки «из хороших семей»). Моя мать обучалась там достаточно долго, специализировалась ■ скульптуре малых форм и даже получила за свои работы серебряную медаль. Она исполняла рельефные орнаменты на деревянных поверхностях (например, декорировала переплеты, шка-тулки для драгоценностей). У моего брата Петра<sup>12</sup> здесь, ■ Париже, хранился сделанный ею в качестве модели для металлической отливки восковой рельеф, изображающий бюст Александра II и предназначенный для украшения ■ знаю какого предмета ■ салоне или на бюро. Конечно же, от матери я ■ унаследовал вкус к ■ искусством. Она сама ■ единственный брат Александр много раз путешествовали по Италии, а также хорошо ориентировались в истории новейшего искусства. Впоследствии Эрмитаж оказал большую услугу моему дядюшке: после революции 1917 г. он был прикреплен к этому крупному музею, что спасло его от голода.

Со своей стороны, в 1914 г., едва окончив гимназию, ■ записался ■ курсы к художнику Мурашко,<sup>13</sup> который пользовался в Киеве известностью. Я испытал там немало приятных минут, но понял (как это случилось раньше, ■ корабле, с моими морскими мечтами), что мне никогда не быть великим живописцем, и, оставив идею стать художником-творцом, я обратился к истории искусства, поступив в Университет Святого Владимира (официальное ■ Киевского университета), ■ классическое отделение, где изучали и историю искусства. Это был шаг, определивший всю мою последующую жизнь. Тем не менее, любовь к рисованию ■ живописи меня ■ покинула, ■ уже много позднее, примерно начиная с 1934 г., и особенно после Второй мировой войны значительная часть моих профессорских каникул была посвящена занятиям живописца-любителя, создающего сотни акварелей ■ гуашей. Одни из них висят во всех комнатах нашей парижской квартиры ■ нашего дома в Нормандии; другие

украшают жилища двух моих сыновей; третьи находятся ■ домах моих друзей, учеников и коллег, ■ еще сотни эскизов остаются у меня в папках. В последнее время многие визитеры, посещающие меня, высказываются благосклонно ■ даже льстиво об этих вещах, которые во всяком случае свидетельствуют о немалой усидчивости ■ автора и доставляют ему самому много радости.

Наконец, третьей и главной страстью моих гимназических и студенческих лет была археология, тесным образом связанная с историей искусства. А поскольку Киев, где ■ жил, был знаменит своими многочисленными ■ прекрасными древними церквями, то меня особенно увлекла средневековая археология, а именно от искусства самых древних киевских храмов, с их прославленными мозаиками ■ фресками, восходящими к XI веку, до более поздних, с XIV по XIX столетия.

Я настолько рано погрузился ■ изучение культуры ■ искусства эпохи так называемого высокого средневековья, что уже ■ с 1917 г., то есть когда ■ был 21 год, я имел смелость выступать с публичными лекциями на эту тему. С тремя—четырьмя друзьями, обладавшими теми ■ интересами, мы объявили цикл публичных лекций обо всех памятниках Киева, а поскольку дело было во время войны, то ■ оказались под покровительством Красного Креста, что нам обеспечило залы в Университете ■ разрешение сделать эти выступления платными (в пользу раненых). Поскольку моей темой были самые древние памятники, ■ должен был читать первую лекцию цикла. Разумеется, я страшно волновался и готов был упасть от страха, входя в зал и видя там чуть ■ пол-тысячи слушателей... Все прошло без инцидентов, но ■ второй лекция я обнаружил ■ зале лишь половину того количества слушателей, которые были ■ первой. Все объяснилось позже: киевская публика, невнимательно отнесшаяся к имени лектора на афише, думала, что лекции будет читать мой однофамилец, Игорь Грабарь, персона более почтенного возраста ■ очень известная в крупных городах России того времени.

Мое раннее развитие ■ научном поприще очень пригодилось позже, поскольку именно оно позволило ■ написать большие труды ■ еще достаточно молодом возрасте, ■ также снискало мне расположение болгарских, ■

потом ■ французских исследователей, которым были знакомы имена великих ученых ■ Ленинграда, давших ■ хвалебные характеристики ■ пользовавшимся всеобщим уважением: имена Н. П. Кондакова, Я. И. Смирнова, Д. В. Айналова, М. И. Ростовцева.<sup>14</sup> Под руководством Н. П. Сычева<sup>15</sup> ■ Н. Л. Окунева,<sup>16</sup> двух самых близких учеников Айналова, я изучал средневековые памятники византийской традиции, пользуясь методами современной науки ■ своими собственными воззрениями ■ ■ это искусство (этюды о храмах Новгорода, а затем Киева). Вспоминая теперь об этих счастливых временах, которые принесли мне столь много, думая о моих контактах со всей этой группой поистине замечательных ученых, обо всем, что так помогло ■ ■ работе, ■ констатирую, что весь этот период занял ■ более двух лет. Но, как известно, время имеет способность ■ бы растягиваться, если ■ хотим вместить в него как можно больше, ■ ■ ■ случилось со мной ■ наложило отпечаток ■ всю мою жизнь (как позже произошло с годами, проведенными мною ■ Пердризе<sup>17</sup> ■ Страсбурге). С точки зрения науки, почти все то, что стало моим научным багажом на всю жизнь, имеет своим истоком, с одной стороны, занятия с группой ученых ■ Петрограде, ■ с другой — становление моей индивидуальности благодаря Полю Пердризе: сфера моих иконографических интересов и размышления относительно связей между религиозной жизнью и искусством.

\* \* \*

Эти строки я пишу шесть месяцев спустя после предыдущих, весной 1982 г., перечтя мой текст, написанный осенью 1981 г., и задаю себе вопрос, сознательно ■ по случайности я ■ образом не упоминул ■ о моей повседневной жизни в Петрограде, ни даже о событиях чрезвычайной важности, свидетелем которых я, по воле судьбы, стал во время моего пребывания в Петрограде ■ которые протекали ■ моих научных занятий, о которых шла речь ■ ■ первоначальном тексте.

Когда в 1915 г. мой отец стал сенатором ■ стал обособиваться для жизни ■ Петрограде, а мать решила задержаться ■ Киеве, пока мой младший брат ■ окончит гимназию (в 1916 г.), я воспользовался ситуацией,

чтобы покинуть Киевский университет и отправиться ■ Петроград, где филологический факультет университета был ■ тот период поистине блестящим. Таким образом, я поехал вместе с отцом, и оба мы поселились ■ большой и просторной квартире на Греческом проспекте, принадлежавшей давнему другу ■ сослуживцу моего отца Владимиру Федоровичу Огнёву,<sup>18</sup> вдовевшему вот уже около двадцати лет и решившему никогда ■ ■ жениться. Он был человеком умным, ироничным, но ■ суровую жизнь, полностью посвятив себя деятельности в Сенате (он был, ■ ■ мой отец, судьей Кассационного суда). Он жил один в своей квартире, пользуясь услугами кухарки и дворецкого, который мне напоминал известного Смердякова ■ «Братьев Карамазовых» Достоевского. Старик Огнёв, наш хозяин, любил обсуждать со своим лакеем ■ ■ высокие материи, из чего проистекали неописуемые диалоги. Дома Огнёв всегда носил свой темно-серый домашний костюм, а во время трапез, выполняя перед нами роль хозяина дома, он всегда стоял... Короче говоря, это был ■ живописный персонаж, которого мы ■ ■ любияли ■ который придавал невыразимое очарование всему нашему быту (трое мужчин плюс «Смердяков»).

Именно ■ квартиры Огнёва вышел я однажды утром, в феврале 1917 г., чтобы отправиться неподалеку, куда, на квартиру к своей старой тетушке, должна была накануне вечером приехать ■ ■ мать. Путь пролегал по улице, где размещались казармы гвардейского Преображенского полка, самого знаменитого со времен Петра Великого, ■ ■ был несколько удивлен, видя на этой улице много солдат, причем невозможно было понять, откуда и куда ■ ■ движутся. Тем не менее, ■ пришел ■ тетушке без приключений ■ ■ застал там свою мать, отдохнувшую и в хорошем расположении духа. Но двумя часами ■ ■ позже мы были удивлены беспорядочным движением примерно целой тысячи солдат этого полка, как вооруженных, так и безоружных, которые без малейшего энтузиазма двигались по улице. Зная, что это привилегированный полк, мы были вдвойне поражены, не замечая среди солдат ■ офицеров, ■ унтер-офицеров. Прошло еще немного времени, и вдруг ворота другой казармы, находившейся как раз напротив наших окон,

резко распахнулись, ■ оттуда, предводительствуемый одним лишь маленьким офицером, вышел отряд солдат Саперного полка, которому принадлежала казарма. Эти солдаты, под руководством их маленького офицера, ■ поперек улицы и, образовав цепь, загородили проход для солдат-преображенцев, оставшихся неорганизованными. Тут мы поняли, что преображенцы взбунтовались и что саперы получили приказ их остановить. Но тот, кто командовал ■ это утро воинскими подразделениями в Петрограде, явно не отдавал себе отчета, насколько серьезным было восстание. Правда, даже накануне ■ о ■ таком еще ■ было и речи. И восставшие, ■ им противостоящие оставались перед нашими окнами ■ удивительным спокойствием; затем толпа восставших, не встретив ■ малейшего сопротивления, прорвала строй саперов, и ■ увидел — это было единственное проявление насилия, какое ■ увидел в тот день, — как ■ был направлен ■ грудь молоденького саперного офицера. Не думаю, чтобы ■ был убит ■ даже ранен, ■ это движение штыка открыло дорогу сквозь ■ градостроительную цепь, тогда как, если ■ ошибся, у ■ осталось впечатление, что офицера увели в казарму напротив... Все это было на Кирочной улице. Но то, что казалось простыми беспорядками солдат, ■ первый взгляд отнюдь не возбужденных, стало началом великой революции. Поэтому я полагаю, что могу сказать, что из ■ этой квартиры, находясь рядом с моей матерью, ■ видел начало революции, которая через несколько часов распространилась ■ весь большой город, каким был Петроград, а вскоре после этого — на всю страну.

Другой виденный мною эпизод имел место, кажется, несколько дней спустя. На этот раз событие произошло ■ нашей квартире и длилось всего несколько минут. В передней раздался резкий звонок. «Смердяков» открыл дверь, и ■ квартиру ворвались два или три персонажа в штатском ■ в морской форме, которые, угрожая двум ■ старцам-сенаторам, требовали выдать ■ дела всех политических ■ уголовных процессов, какими могли располагать члены Кассационного суда. Один из солдат остался в передней, с винтовкой в руке, дабы прикрыть «вторжение». Можно вообразить изумление отца и его друга. Однако спокойная величественность нашего хозяина

остановила порыв ворвавшихся. Впрочем, он располагал решающим аргументом: занятия того департамента, при котором ■ оба числились, состояли только из процессов в области гражданского права, ■ потому там нельзя было найти ничего того, что ворвавшиеся пришли требовать. Поспорив некоторое время, они исчезли. Позже нам объяснили существо дела. С первого дня восстания тюрьмы были открыты, заключенные ■ ■ соучастники устремились в Верховный суд ■ в Апелляционный суд в Петрограде. Они захватывали ■ жгли судебные дела, был сожжен ■ сам Дворец правосудия,<sup>19</sup> а те, кто не был уверен, что ■ документы сгорели во время пожара, стали требовать ■ у судей ■ юристов всей уровней непосредственно ■ их домах. Как мы видели, ■ квартире, где я находился, ■ не привело к какому-либо трагическому инциденту, ■ этот эпизод дал ■ понять, что революция оказалась уже непосредственно здесь, рядом с нами, ■ было более наглядно и глубоко, чем солдаты, виденные ■ улице февральским утром.

Но возвратимся ■ хронологии. Я покинул Петроград в ноябре 1917 г., несколько дней спустя после переворота, который устроили большевики, разогнавшие только что созван- ■ Учредительное собрание. Я ехал в битком набитом поезде, вместе с делегацией матросов Черноморского флота, которые не хотели присоединяться ■ большевикам ■ возвращались ■ себе ■ Севастополь. Мы расстались в Москве, ■ я до сих пор ■ их веселую компанию ■ то, ■ они хотели оказать ■ услугу, ■ ■ нести мой багаж. ■ Кieve еще царил порядок, полицейские ■ перекрестках еще носили голубые перчатки. Я не могу вспомнить, когда ■ этот «символ порядка» исчез. Думаю, это случилось, когда фронт был прорван из-за предательства большевиков, а Киев был ■ слабой Белой армией. Потом в Кieve были красные, белые, украинцы правые, украинцы левые, опять красные ■ снова белые. В один из периодов, когда Киев был в руках красных, мы с отцом, по совету друзей, сделали ■ так, чтобы исчезнуть оттуда, устроившись ■ бригаду по проектировке железнодорожной линии, ■ лесу, примерно километрах в двадцати от города. Во время другого красного периода революционная милиция пришла ■ отцом. Но он, будучи, быть может, вовремя предупрежден, поселился ■ одном ■

больших киевских предместий, в садоводческом хозяйстве, владельцем которого был «русский немец» по фамилии Мейер, хороший знакомый отца. Не застав отца, милиционеры вели себя очень энергично ■ устроили обыск, долгий, но беспорядочный, чтобы в результате унести пакет с фотографиями разных наших родственников. Смешон был ■ выбор: они забрали фотографии родственников первой жены моего отца, которая вот уже тридцать лет как скончалась ■ с чьей семьей мы ■ поддерживали отношений (к тому же ■ родственники жили ■ Москве). Но самое удивительное в этом вторжении было то, что, вопреки обыкновению, они ■ арестовали сына того, кого ■ искали, то есть ■ в данном случае меня. Позже мы узнали, что, пока у нас шел обыск, у наших дверей остановилась милицеская повозка, ■ в ней сидел некий г-н Вигура, один из судей, за 7 или 8 лет перед тем судивший известного Бейлиса, невинного еврея, которого тогдашнее правительство хотело безоговорочно осудить по обвинению в ритуальном убийстве (основываясь ■ легенде, что евреи ■ ритуальных соображений определенным образом убивают христианское дитя). Мой отец встал против этой трагикомедии ■ был понижен в должности. Но революционная милиция ■ ■ ■ или не хотела знать об этом мужественном поступке моего отца ■ стала его разыскивать, наравне с двумя или тремя другими членами Суда, которые имели слабость следовать правительственной линии и получили свои кресла после процесса Бейлиса. Все они были найдены ■ расстреляны (свирепость революционеров была особенно удивительной потому, что этот процесс привел ведь к оправданию Бейлиса). В свое время отец мой получил, по этому случаю, сотни телеграмм с поздравлениями и выражением благодарности, ■ ■ вспоминая, как в одном еврейском салоне, в 1948 г., ■ Вашингтоне меня приветствовал, ■ память об отце, еврей-адвокат, родом из Киева. Услышав мою фамилию, он встал ■ напомнил присутствующим о мужественном протесте моего отца в Киеве, ■ тридцать лет до того. Я был тронут этим вниманием, ■ храню об этом благодарную ■ взволнованную память, в особенности когда думаю об отце, скромном ■ совестливом, который более месяца размышлял, прежде чем принять свое решение, которое было подсказано ему совестью, но которое, казалось, про-

тиворечило его долгу императорского судьи (отказаться председательствовать на процессе). Другой юрист, более молодой, работавший следователем, последовал его примеру и вернул дело Бейлиса (и он тоже был расжалован). При этом ■ думали, что в России, начиная с Александра II (1864 г.) судьи были несменяемыми. Поэтому отец ■ этот молодой судья были понижены ■ должности, но не отправлены ■ в отставку и не отданы под суд за их отказ.

Я должен был еще раньше сказать, что, вернувшись в Киев в октябре 1917 г.,<sup>20</sup> я застал там свою мать ■ младшего брата — Петра. Он только что стал студентом агрономического факультета Политехнического института ■ Киеве. Таково было его давнее желание, так как он хотел поселиться в ■ имении в Погаре (точнее вблизи Погара), внедрить там новейшие агрономические методы ■ превратить это скромное имение в образцовое. Для начала он поступил на соответствующее отделение Политехнической школы в Киеве ■ был полон энтузиазма. Вот связанная с этим забавная история: поскольку его там еще ■ знали, ■ ввиду того, что ■ первом году обучения требовалось держать ■ по рисунку, ■ предложил ■ сделать это вместо него. Я это исполнил, под именем Петра Грабара, и обеспечил ему оценку, весьма высокую для начинающего. Однако время было тогда мало подходящим для учебы, да и возраст моего брата приближался к призывному. Поэтому ■ бросил институт ■ поступил ■ офицерскую школу ■ Петрограде, которая предназначалась для «высшего общества» ■ поставляла «пажей» для придворных церемоний (откуда ее название «Пажеский корпус»). Во время войны, превращенная в элитарное военное училище, она выпускала офицеров после двух лет обучения. Брат вышел оттуда младшим лейтенантом Артиллерийского гвардейского полка и был сразу же отправлен ■ фронт, чтобы присоединиться к этому полку. Он оказался там ■ в тот период, когда революция аспыхнула и распространялась, когда наступил всеобщий хаос: ■ 1918 г. Полк его был отправлен с фронта в Москву, дабы подавить восстание рабочих, однако солдаты воспротивились ■ полк, со всеми своими пушками и лошадьми, разбежался. Мы встретились с Петром, когда он приехал в Киев, чтобы



вступить ■ армию только что возникшей Украинской республики. Но украинская армия оформилась лишь много позже, ■ когда был подписан Брест-Литовский мир, то Украина была наводнена немцами, и это мы могли наблюдать даже ■ доме сестры моей матери, Софии Лилиенфельд (где находилась также ее дочь София).

Эти краткие воспоминания о событиях нашей жизни ■ 1917—1919 гг. легко переложить на бумагу, но невозможно передать саму атмосферу тех лет, волнения ■ страха, которые нам довелось испытать, все то, чему ■ были свидетелями, все те перемены — политические, экономические, ■ даже национальные, ибо за Киев сражались белые с красными, русские с украинцами, ■ любые перемены становились для города ■ его жителей причиной глубоких потрясений, часто трагических. Брат мой ■ конце концов уехал — через Германию — в Англию, чтобы присоединиться к Белой армии, стоявшей ■ югу от Петрограда ■ имевшей намерение взять город. После поражения армия ■ расформировалась ■ брат очутился в Дании, ■ затем на юге Франции. Отец уехал ■ Новочеркасск, ■ Дон, где тогда предпринимались попытки образовать антибольшевистское правительство, а ■ оставался в Киеве, с матерью, перед тем как ■ нас совсем покинуть Киев ■ отправиться вдвоем ■ Одессу. В результате, ■ конце января 1920 г., мы уехали оттуда на пароходике ■ высадились ■ Варне, в Болгарии. Так началась ■ жизнь за границей.

\* \* \*

Морской переход из Одессы ■ Варну был совершен в штормовую ночь, ■ наш маленький пакетбот был не ■ состоянии справиться с бурей. Весь уголь располагался ■ одной стороне судна, ■ другая половина должна была быть загружена завтра. Капитан попросил добровольцев спуститься в трюм и распределить там запасы более равномерно. Поскольку я был молод ■ не страдал морской болезнью, то вызвался это сделать, вместе с двумя — тремя молодыми людьми, и мы провели ■ полутыме трюма, ■ попытках распределить горючее. Но, помнится, усилила наши оставались почти тщетными, потому что ветер накренил судно ■ один бок ■ уголь немедленно туда пересыпался, возвра-

щаясь как раз на ту сторону, откуда мы пытались его переложить.

Но после всего этого, наутро ■ благополучно пристали ■ Варне, потеряв, как я помню, всего лишь одного человека, который был ночью смыт за борт водяным валом.

■ Варне наша «София» была поставлена ■ карантин, поскольку ■ борту был один заболевший тифом. Но карантин не был особенно строгим, ■ мне было позволено, ■ компании с еще одним студентом, приплывшим вместе с нами, высадиться ■ качестве делегатов от пассажиров, нуждавшихся в хлебе ■ табаке. Мы воспользовались этим ■ прогулялись по городу, отдав должное трапезе в ресторане. Даже теперь, через полвека, ■ вспоминаю суп («чорбу»), которым мы были осчастливлены в этом ресторане. Мы, однако, сумели заглянуть и ■ местный храм, куда, по случайности, ■ приплы во время заупокойной службы, ■ члены семьи покойного, согласно обычаю, клали ■ ладони каждого присутствующего кусочек традиционного пирога, который ■ и съели, молясь ■ неведомого покойника. Мы сделали это от чистого сердца, и я не мог избавиться от размышлений о том, как много необычного дарил судьба каждому из нас, ■ эту эпоху, которая всею насковью была необычной. Из второй своей прогулки в Варну (с парохода ■ карантине) ■ принес кое-каких вкусных вещей для матери, ■ сам отправился ■ Музей, где ■ застал Шкорпила,<sup>21</sup> музейного хранителя, стоящим на коленях, чтобы убедиться ■ правильности копии ■ натуральную величину с большой ■ пола, недавно открытой ■ базилике VI ■ Восхищенный таким археологическим подарком, равно как и любезностью Шкорпила, я тоже встал на колени и мы вместе продолжили это музеографическое ■ (и всё это происходило, когда наша «София» с моей матерью ■ борту еще стояла ■ карантине).

Вскоре мы получили разрешение уехать из Варны ■ Софию ■ однажды проснулись ■ вагоне третьего класса, стоящем на запасных путях главного вокзала болгарской столицы. И первый, кого ■ увидели, был старый профессор Кондаков со ■ секретарем. Один из упомянутых «Славянского содружества» ■ Софии помог нам выйти с вокзала и найти тележку, куда мы положили багаж и, сами ее толкая, пустились ■ путь, чтобы достичь Военной школы на краю города, где нас ждали

зали с сеном и где мы должны были прожить несколько дней. Спутниками нашими были два или три профессора Одесского университета, с ■ семьями.

Однако, что касается меня, то пребывание в Военной школе оказалось долгим, так как моя мать тяжело заболела (тифом) и была отправлена в госпиталь Красного Креста, лучшую больницу ■ Софии. Там за ней хорошо ухаживали ■ она выздоровела через несколько недель. Я же, с еще одним молодым русским преподавателем (который вскоре прославился на Западе ■ даже ■ Америке ■ работами ■ великих русских писателей XIX—начала XX в.), Константином Мочульским,<sup>22</sup> снял комнату ■ городе. Первые три дня пребывания ■ Софии я посвящал, несмотря ни ■ что, Археологическому музею, довольно значительно. Рекомендательные письма от Кондакова ■ Айналова дали мне возможность осмотреть его внимательно. Я обладал тогда юношеской самоуверенностью и, будучи принят директором музея Богданом Филовым,<sup>23</sup> высказывал различные замечания об экспонатах. Филлов убедился, что ■ обладаю довольно основательными познаниями ■ археологии ■ ренессансизмском искусстве, ■ вскоре предложил мне должность «атташе» при Музее (вместо кого-то, кто, на мою удачу, накануне уволился, отправившись на два года учиться в Германию). Большого счастья ■ не мог себе представить... Могу сказать, что, благодаря такому приглашению, ■ оставался в роли «беженца» всего два—три дня. Правда, двумя годами позже, во Франции, ■ ■ оказался ■ этом положении, но у меня в кармане было удостоверение преподавателя русского языка в Страсбургском университете, которое давало мне возможность, с самого момента моего прибытия в страну, вписаться в ее социальный уклад ■ даже войти в официальные слои (в Софии это был Национальный музей, ■ в Страсбурге — Государственный университет).

Моя работа ■ Музее в Софии была для меня очень интересной. Я провел там два с половиной года (с января 1920 по октябрь 1922), и все это время прошло в поездках по стране, ■ которых я сопровождал замечательного фотографа, с целью регистрации, описания ■ фотографирования памятников средневековья. Все это делалось для Музея ■ за его счет. Я смог собрать богатую кол-

лекцию ценнейших данных, благодаря поддержке, которую я всегда ощущал со стороны Филова, а после того как он ушел ■ пенсию, — со стороны Андрея Протича.<sup>24</sup> Они не только находили средства для экспедиций, но ■ разрешали мне использовать в научных целях добытые данные ■ сведения. Я всегда буду помнить эти «паломничества» — с фотографом Трайчевым ■ его большим штативом-треножником — в поезде, ■ ослике, пеплом, и особенно пешком, и наши бивуаки, и сельские харчевни, где я, в ■ возрасте, ел и спал по-царски, несмотря ■ тучи москитов, блох и клопов...

После трех лет подобных экспедиций я, однако, почувствовал, что мне пора ■ Запад (как ранее, в 1920 г. ■ понял, что необходимо покинуть Россию, если я хочу работать в своей области). Ибо только там, с помощью библиотек, я мог бы издать то, что успел собрать в Болгарии. С согласия родителей, временно остававшихся в Софии, я отправился летом 1922 г. завоевывать Запад ■ ■ там работу. Сначала я побывал в Праге, затем ■ Берлине. Но оба эти города оказались тогда крупнейшими центрами для беженцев интеллигентных профессий, и я ■ смог найти там никакой оплачиваемой работы, которая позволяла бы мне заниматься своим любимым делом. Единственным удовольствием для меня в Праге было поводить Кондакова (с которым ■ уже встречался ■ Одессе ■ в Софии), ■ в Берлине — познакомиться с Гольдшмидтом<sup>25</sup> и пробежаться по музеям (наибольшее впечатление произвел ■ ■ музей ■ фресками из Турфана, Центральная Азия). Будучи ■ Берлине, я получил письмо из Страсбурга, от профессора-слависта Андре Мазона,<sup>26</sup> предлагавшего мне место преподавателя русского языка в Страсбургском университете. Из Берлина ■ ■ и ответил Мазону, потрудившись составить письмо тщательно и корректно, с выражением согласия. Позже выяснилось, что место это ранее предлагалось Мочульскому, но тот не захотел покинуть Париж, и тогда его заменили мною. Так я вернулся в Софию, с решением переехать в Страсбург всем троим (отец, мать и я) — в октябре 1922 г. Так оно ■ было сделано, но ■ не отдавал себе отчета, ■ какую жертву шел мой отец, предпринимая — для меня — этот переезд. В Софии было много русских его возраста, даже были его прежние сослуживцы, тогда как в Страсбурге он оказывался совсем

одиноким, в окружении людей, языка которых он не знал.

Имелось еще одно обстоятельство, которое чуть позже должно было осложнить жизнь моих родителей ■ которое они принимали ■ любви ко мне: я влюбился ■ болгарскую девушку, ■ мы решили пожениться, когда ■ устроюсь ■ Страсбурге. Помолвка была отпразднована ■ Софии, перед нашим отъездом, ■ невеста, ставшая ■ моей женой, Юлия Иванова,<sup>27</sup> действительно приехала к ■ в Страсбург в октябре 1923 г., где ■ состоялась свадьба.

Первое впечатление от Страсбурга не было благоприятным. Я ожидал увидеть большой город, полный жизни ■ активности, длинные улицы с большими современными домами, ■ увидел маленький провинциальный городок, местами довольно живописный, гордящийся небольшим числом ■ построек, как например прославленный готический собор (с одной башней вместо обычных двух), и с довольно пустынными улицами. Еще одна особенность: старый город — готический, похожий ■ средневековые немецкие города, ■ рядом — город XIX века, построенный, когда Страсбург принадлежал Германии, с улицами широкими ■ прямыми, ■ совершенно пустыми, чем с особой силой подчеркивалась его провинциальность. Что до населения, то его провинциальность обнаруживалась в разделении на эльзасцев, которые продолжали говорить по-немецки ■ держались обособленно, и французов, пришедших извне, из самой Франции, после победы 1918 г. и образовавших свое отдельное сообщество (дополненное так называемыми «возвращенцами», эльзасцами по происхождению, покинувшими Эльзас после победы пруссаков в 1871 г. ■ вернувшимися после 1918 г. ). Но несмотря ■ ■ что Страсбург был красивым городом, ■ Университет, где ■ собирался преподавать русский язык, находился в роскошном здании немецкой постройки, — торжественном, величественном, но, правда, банальном и тяжеловесном.

Я обосновался в Страсбурге в октябре 1922 г., затем, зимой 1922—1923 гг., приехали родители, ■ 24 октября 1923 г. я женился на молодой болгарке, о которой уже говорил и которая приехала одна ко ■ ■ сентябре или октябре 1923 г. Свадьбу мы отпраздновали ■ снятой квартире, где жили с ■ роди-

телями ■ 1923—1924 гг. (до самой их кончины ■ отец скончался в июле 1924 г., ■ мать ■ декабре 1924 г., от разных болезней; отец ■ возрасте 70 лет от болезни сердца, ■ мать — от анемии, в конце того же года, ■ возрасте 58 лет).

После смерти родителей ■ с Юлией переехали ■ одну снятую меблированную комнату, где оставались вплоть до появления ■ свет нашего первого ребенка, родившегося 3 ноября 1929 г. Между ■ в августе 1928 г., по общей договоренности, ■ с ■ единственным братом Петром ■ с ■ женами (брат женился в 1928 г. ■ сестре моей ■ Нине)<sup>28</sup> вместе обратились с просьбой о предоставлении ■ французского гражданства ■ получили его. Все ■ дети — единственная дочь Петра ■ двое моих сыновей, Оле<sup>29</sup> ■ Николай,<sup>30</sup> родились от родителей «французов», ■ все ■ Страсбурге.

■ Этот первый период моей жизни в Страсбурге я был счастлив видеть подле себя ■ родителей ■ мою молодую жену. После свадьбы мы совершили «свадебное путешествие» ■ Нанси, пробыв там 3—4 дня, и скромность этой поездки выразительно говорит о наших возможностях. Счастью моему мешал недостаток средств. Преподавание в Университете приносило тогда 200 франков ■ месяц (тогда ■ профессор получал тысячу). До своей болезни ■ мать, которая была очень живой ■ деятельной и знала языки, нашла должность переводчицы ■ Управлении угольных шахт, и это приносило ощутимую помощь. Наконец, ■ Коммерческом институте ■ Страсбурге однажды приняли решение ввести преподавание русского языка, и это также укрепляло ■ благосостояние. Что касается Юлии, она получила разрешение продолжить свое медицинское образование (ей ■ ■ 2 года, которые она проучилась в Университете ■ Софии), так что ■ конце концов она получила французский диплом доктора медицины. (Однако, как известно, французские соборы придумали дополнительный трюк, дабы отодвинуть в сторону врачей, которые являются иностранцами по происхождению: Юлия была признана полностью как медик, со всеми правами, но с условием ■ практиковать ■ больниц. А чтобы получить право на эту практику, нужно было пройти через еще один французский экзамен на бакалавра, даже если ты уже имеешь фран-

цузский диплом доктора.) Одним лишь румынам разрешалась врачебная практика без экзамена на бакалавра, — по соображениям политико-этническим, румыны тогда рассматривались как дальние родственники французов, имевшие несчастье жить далеко, на востоке Европы, среди славян ■ венгров.

Преподавать русский язык было ■ совершенно неинтересно. Но ■ был доволен другой своей практикой ■ 1922—1928 гг., до получения мною французского гражданства, с тех пор как меня назначили «помощником профессора» ■ поручили преподавать ■ искусства Византии ■ Восточной Европы. Улучшились ■ экономические обстоятельства, с тех пор как А. Габриэль,<sup>31</sup> недавно назначенный профессор истории искусства, захотел одновременно занять должность директора нового Французского института ■ Стамбуле. А поскольку я тем временем стал библиотекарем Семинара по истории искусства, то ■ предложили заменять этого профессора во время его длительных отлучек в Турцию. Я сразу начал получать жалование профессора, ■ это было богатство. Я должен был приготовить курс по какому-то периоду из истории нового искусства ■ сумел с ■ справиться, отчасти благодаря упорству при подготовке этого курса, ■ отчасти потому, что еще в России, до отъезда, ■ систематически изучал все большие эпохи ■ истории искусства. Но, с точки зрения Страсбургского университета, это был смелый шаг: ведь никто меня ■ спросил, в состоянии ли я вести удовлетворительным образом это преподавание. Я делал это на протяжении двух или трех лет, ■ помню, как, возвращаясь ежегодно ■ Страсбург ■ или июне, Габриэль давал мне понять, что я не могу претендовать на то, чтобы занять его место, и регулярно мне повторял, что, вероятно, он на будущий год покинет Стамбул. Этот некрасивый шантаж имел целью убедить меня не пытаться укорениться ■ его месте в Страсбурге. Но будущее мое решилось благодаря большим событиям мирового значения. В 1937 г. Габриэль Милле,<sup>32</sup> возглавлявший тогда вместе с Дилем<sup>33</sup> всю французскую византиянистику, ушел ■ пенсию и предложил мне, через головы Лассюса<sup>34</sup> ■ Лемерья,<sup>35</sup> которые были его помощниками, тогда как я — всего лишь далеким учеником, занять его место ■ качестве директора исследований

византийского искусства и археологии в Школе высших исследований в Париже (нечто вроде Семинара под крышей Сорбонны, подчиненного, однако, не Сорбонне, ■ Министерству). Это было самое видное ■ престижное место, в представлении любого молодого европейского византиниста-археолога. Разумеется, мне очень хотелось его занять, но мы решились ■ это (Юлия и я) лишь после колебаний, потому что Юлии удавалось в Страсбурге, ■ двоих детей, работать ■ Бактериологическом институте, ■ доверенной ей должности. К тому же, чтобы меня удерживать, факультет ■ Страсбурге поощрял в ближайшем будущем сделать меня профессором, с соответствующим жалованьем. Но в конце концов ■ принял лестное предложение Милле, имея также ■ виду, что обилие нашим сыновьям полезнее будет получить образование в Париже, а не ■ провинциальной ■ чересчур своеобразной среде Страсбурга. По рекомендации Милле, я был избран ■ 1937 г. ■ Школу высших исследований, однако наш переезд ■ Париж состоялся лишь ■ 1938 г., из-за того что Юлия получила почечную инфекцию, что и задержало на год ■ отъезд. В течение этого года каждые две недели я сновал между Страсбургом ■ Парижем. Это было утомительно, но полезно. Думая сейчас об этом времени, ■ говорю себе — ■ Юлия часто высказывалась так же, — что наш отъезд из Страсбурга в 1938 г. уберег нас от потери всего того, что было ■ нашей страсбургской квартире, включая мою библиотеку. Ибо все страсбургские профессора, еще там оставшиеся в 1939 г., лишились всего имущества из-за начавшейся 1 сентября 1939 г. войны (я был мобилизован в тот же день).

В свое время мы были счастливы обрести пристанище ■ стране, которая продолжала жить своей обычной жизнью, и наше существование там — двух молодоженов, моей матери, двух ее сыновей — было скромным, но имело для меня большую привлекательность. Однако длилось это немногим больше года, пока мой отец не скончался в июле 1924 г. после краткоременной болезни сердца, ■ несколько месяцев спустя, 26 декабря того же 1924 г. скончалась ■ мать (от злокачественной анемии, тогда эту болезнь еще не умели лечить, как сейчас). Все это случилось из-за бедствий нашей скитальческой жизни,

■ потом из-за трудностей ухода за отцом на протяжении его болезни, которая в конце концов его унесла. Сестры и брат моей матери жили очень долго, причем в условиях более суровых.

Оставшись с Юлией одной, ■■■ переехали ■ скромную меблированную комнату с кухней, полные любви и оптимизма, присущего молодости, ■ провели там хороший год, познакомившись, через пансион, с дюжиной местных жителей ■ проживавших ■ Страсбурге иностранцев (типа студентов, причем некоторые были женаты). Добавились и дружеские связи с несколькими учениками. Но известна ксенофобия французов, лишенная какой бы то ■■■ было резкости, но проявляющаяся ■ том, чтобы не приглашать иностранцев в дом. Наше знакомство ■ Страсбурге с лицами чисто французского происхождения обеспечивало благосклонное к нам отношение, но лишь ■ той мере, ■ какой это касалось в целом нашей работы, и дело никогда не доходило до того, чтобы ■■■ пригласить в дома. Исключение составляли лишь несколько интеллигентных евреев, как, например, мадемуазель Нозми Шлохов,<sup>36</sup> курсант Эльзасского университета ■ известный историк-медиевист Марк Блок.<sup>37</sup> Кроме евреев, мы всегда вспоминаем профессора старших классов ■ лицее Нормалье Поля Этара,<sup>38</sup> который вместе с женой, изучавшей русский язык, вскоре стали нашими близкими друзьями в Страсбурге, а потом в Париже, где Этар стал главным библиотекарем знаменитой Высшей нормальной школы. Я многим обязан Этару в том, что касается эрудиции, и именно благодаря ему и его ■■■ я смог духовно и эмоционально постичь французское общество. Эти двое наших друзей умерли почти сразу после Второй мировой войны.

С небольшой группой русских, проживавших ■ Страсбурге, я тоже имел мало контактов. Нас всегда приветливо принимали ■ семье бывшего петербургского банкира (голландского происхождения) по фамилии Гротен.<sup>39</sup> Семья эта, сохранившая часть своего состояния, занимала видное место среди русских меценатов. Кроме этой семьи, было несколько студентов — американских стипендиатов, а также несколько служащих и инженеров: Шмеман, Ягги, Гранов,<sup>40</sup> с которыми ■■■ встречались довольно часто. Супруги

Шмеман тоже умерли несколько лет тому назад. Наконец, русско-еврейская семья Грановых до настоящего времени осталась одной из немногих, к которым мы с женой дружески привязаны. Как видно, общения было мало, и мы, по правде говоря, жили ■ Страсбурге уединенно. Мы не поддерживали тесных отношений ■ с православной церковью, ■ которой мы принадлежали, хотя и несколько теоретически. Православная служба ■ Страсбурге совершалась лишь 3—4 раза в год, когда священник приезжал сюда из Кнютана ■ Лотарингии или из Бельфора, где имелись православные приходы, поскольку там проживало много рабочих, частично принадлежавших ■ этой церкви. Эти редкие богослужения проходили ■ капелле протестантской церкви Св. Павла, около Университета. Поскольку я был преподавателем русского языка ■ Университете, то меня считали как бы главой небольшой группы верующих. Это налагало ■■■ обязанность приглашать священников ■ устанавливать отношения с протестантскими властями, чтобы выбрать день службы ■ получить разрешение ее совершить в капелле Св. Павла. На этих редких службах можно было иногда увидеть пожилых русских дам, которых в Страсбурге просто ■ замечали. Они, видимо, были ■ семей эльзасских по происхождению, но многие годы проведших ■ России, ■ православная служба напоминала ■ счастливое прошлое.

Как ■ уже сказал выше, мы получили французское гражданство (мой брат Петр, я ■ наши жены), что сильно облегчило нашу карьеру ■ протяжении всей нашей жизни, ■ мне это позволило с 1928 г. удостоиться временной должности профессора истории искусства в Университете, потом стать помощником профессора — должности, созданная специально для меня. Как раз ■ эти годы родились наши дети, у брата дочь Людмила,<sup>41</sup> а у меня сыновья Олег и Николай. Финансовое положение ■■■ сделало скачок вперед, ■ мы впервые смогли арендовать комфортабельное жилище, приобрести мебель и нанять женщину, помогающую по хозяйству (в Эльзасе она жила прямо у нас, что позволяло моей жене заниматься медициной ■ работать ■ Институте Пастера ■ Страсбурге). Мы получили возможность лучше устраивать свой отдых ■ проводили эти 2—3 месяца ■ Вогезах, снимая часть фермы или дом ■ лесу, среди прекрасного пейзажа лесис-

тых гор. Долгое пребывание в Вогезах было ■ всех отношениях восхитительным и имело лишь один недостаток: бесконечные дожди. Мы к ним привыкали, кроме единственного случая, когда мы потеряли всякое терпение ■ вынуждены были бежать, ища спасения в Страсбурге.

Для моих научных занятий жизнь в Эльзасе дала множество времени, проведенного за чтением в прекрасной библиотеке Страсбурга, ■ также все более близкие интеллектуальные отношения с профессором Полем Пердриз, одним из редких ■ замечательных людей, ■ которыми мне только довелось связаться ■ протяжении моей долгой жизни ■ которому ■ более чем кому-либо другому обязан, ■ духовном плане, методом, критическим чутьем, опирающимся ■ широкую эрудицию. Пердриз дал мне больше, чем все другие мои учителя. Нужно добавить, что ■ был трудным человеком ■ что щедрость, с какой он делился со мною своими универсальными знаниями, объясняется одной лишь симпатией, которую он испытывал ко мне и ■ моей работе. Пердриз скончался, едва выйдя ■ пенсию. Он умер в своем доме в Нанси, куда ■ приходил повидать его ■ время его болезни; ■ ■ его жену — дочь знаменитого художника ■ мастера стеклоделия, по фамилии Галлэ,<sup>42</sup> который был в моде перед войной 1914 г. Бывая ■ мастерской Галлэ, еще работавшего, хотя ■ понемногу, я узнал, что война 1914 г. ■ послевоенные события разорили роскошную фирму, принадлежавшую приемникам Галлэ, из-за того что половина ее продукции экспортировалась в Россию, то есть ■ тот рынок сбыта, который был навсегда уничтожен революцией 1917 г.

Переселение в Париж ■ было, видимо, особенно трудным, ибо ■ не помню ■ одного примечного случая, кроме того, что ■ конце марта 1938 г. мы задыхались от жары. Что касается квартиры, то я снял ее заранее, во время одного ■ коротких наездов ■ Париж в качестве заместителя Габриэля Милле и по его просьбе. Требовалось действовать быстро. Мой выбор был сделан ■ один день, но ■ снятой тогда квартире я живу ■ по сию пору (1982 г.).

Юлия, которой тогда было 36 лет, двое детей ■ и 5 лет ■ я сам, все мы любили это жилище, скромное, но удобное ■ очень светлое,

поскольку все окна выходили на простор, а боковой фасад — ■ Сену, на площадь (в те годы пустынную) ■ тенистый корт, за которыми виднелись река, ■ еще дальше холмы Кламара и Медона. Не боясь уже ошибиться, учитывая мой возраст, ■ могу сказать, что именно в этих четырех комнатах ■ прожил самую длинную часть своей жизни (23 года в России, два с половиной в Болгарии, 15 лет в Страсбурге ■ 45 лет здесь, если считать до сего дня, ■ квартире у Порт де Сен Клу). Школа и лицей для мальчиков были совсем рядом, сообщение с центром удобное. ■ войну 1939—1945 гг. нам пришлось переживать тяжелые моменты, когда англо-саксонская авиация бомбила наш квартал. Бомбы предназначались для заводов Рено, чьи столырные мастерские были совсем близко, а все знали, что немцы изготавливали там деревянные части для своих самолетов. Одна бомба разрушила часть дома напротив нас, но судьба так распорядилась, что лишь один человек был при этом ранен, да и то легко (кстати, это была англичанка). Но из-за этих авианалетов мы вынуждены были при каждой тревоге спускаться с детьми в бомбоубежище, захватив с собой чемодан ■ домашними ценностями. В наш дом ■ попало ■ одной бомбы, но было очень «поучительно» наблюдать, как после окончания ■ тревоги обитатели бомбоубежищ устремлялись к деревянным обломкам разрушенных домов, чтобы утащить их и использовать как дрова.

Будучи «арийцем», по терминологии тех времен, ■ всю войну продолжал преподавать в Школе высших исследований, для очень маленького кружка слушателей, ■ поскольку студенты, особенно французы, больше интересовались западными произведениями, нежели византийскими, то я сделал некоторые усилия и занялся поздней античностью ■ высоким средневековым Францией, Великобританией, Испанией, Италией. Это меня весьма обогатило.

В первый год войны, ■ 1 сентября 1939 по 1 сентября 1940 г., ■ был призван как офицер-переводчик ■ морской шифровальщик. Мне ни разу ■ пришлось что-либо переводить ни с одного из трех языков, которыми я владел. Однако я провел неисчислимое количество времени, днем ■ ночью, за шифровкой ■ расшифровкой депеш, которые редко имели хоть какое-нибудь военное значение. Было скучно,

■ ■ стал размышлять на профессиональные темы. Именно тогда я начал готовить большую книгу, которая вышла ■ 1946 г. под названием «Мартириум».

Юлия вначале занималась только домом, но вскоре получила должность заведующей лабораторией ■ Института Пастера (ее работа в Страсбурге, ■ филиале этого института, сильно помогла этому назначению), ■ там она стала работать с удовольствием ■ успехом (публиковала результаты опытов по изучению тифов); ■ это же время мой брат Петр сделал блестящую карьеру ■ том же престижном учреждении и стал заведующим отделом. Касательно себя самого назову лишь две даты: ■ 1937 г. я занял место Милле в Школе высших исследований, согласно его желанию, в а в 1946 г. стал профессором византийского искусства ■ археологии в весьма престижном учреждении Франции, в Коллеж де Франс. По моему мнению, которое многими разделяется, ■■ два учреждения — Коллеж (основанный в 1530 г. Франциском I) ■ Школа высших исследований (основанная ■ 1880 г. министром Дерье) — самым активным образом способствовали развитию всех областей науки во Франции. Они похожи друг на друга, ■ исключением того, что Школа — это просто семинар, где слушатели учатся работать как исследователи, ■ профессора ■ читают им лекции «с кафедры», ■ лишь направляют дискуссии, возникающие ■ связи с работами учащихся. Не существует никаких специальных условий для того, чтобы поступить ■ эту Школу, ■■ принципие ■■ их и для того, чтобы стать ее директором. Чтобы занять пост директора, не требуется представлять никаких текстов, нужно только уметь читать и писать. Практически директоров выбирает группа руководителей по отдельным направлениям исследований. В Коллеж де Франс условия для поступления или для того, чтобы стать директором, — те же самые, что и ■ Школе, но это только ■ бумаге. Что касается профессорской должности, то нет ничего более трудного, учитывая, что, по всеобщему мнению, господствующему как во Франции, так и за ее пределами, это учреждение является самым престижным из всех, какие есть на свете. И престиж этот — заслуженный, за небольшими исключениями, особенно если учесть, ■■ много замечательных ученых там преподают и сколько блестящих трудов там было создано.

С 1947 по 1961 г. я был девять раз приглашен для занятий на продолжительные сроки в крупный Центр византийских ■ армянских исследований Думбартон Окс, в Вашингтоне, ■ ■ широко пользовался своим там пребыванием, имея ■ виду замечательную и помощи со стороны наших американских коллег ■ научных учреждениях (университетах, музеях, библиотеках). В двух поездках из девяти меня сопровождала жена, ■ два раза — сыновья. Старший из них, Олег (родившийся ■ Страсбурге в 1929 г.), женился в Соединенных Штатах ■ получил университетские титулы ■ Гарварде и Принстоне (перед своим отъездом ■■ Франции он не успел оформить свои сертификаты ■ дипломы ■ Сорбонне, ■■ он был их смог получить, если бы его основной руководитель профессор Коллеж де Франс, арабист Ж. Соваже,<sup>43</sup> ■■ скончался бы от туберкулеза в возрасте 40 лет, став одной из последних жертв этой болезни). Олег женился ■ 1951 г. ■■ американке,<sup>44</sup> а сейчас является дипломированным профессором Гарвардского университета, одним ■■ самых известных специалистов в области искусства ■ археологии мусульманского мира, от Марокко до Индии. У ■■ двое детей, Николай<sup>45</sup> и Анна-Луиза.<sup>46</sup>

Во время наших поездок в Соединенные Штаты нашему младшему сыну Николаю было всего 13—14 лет, ■■ не мог еще поступить ■ американский колледж. Поэтому ■■ стал учиться в хорошей школе второй ступени в Вашингтоне, которая находилась под покровительством квакеров. Обучение ■■ было поставлено несколько фантастично: учащиеся ■■ право ■■ выбирать предметы, которыми они будут заниматься в течение года, и можно себе представить, какие причудливые знания приносила такая система. Но отдельные преподаватели были одаренные и симпатичные. Приятной была и общая атмосфера, хотя мне как европейцу трудно было одобрить некоторые начинания, настойчиво проводимые в жизнь, как например собрания по четвергам, где преподаватели ■ ученики со всей серьезностью невежд обсуждали религиозные вопросы, включая даже богословие. Но школа эта по праву ■■ «Школа друзей» («Friends School»), и выбрать для Николая именно ее





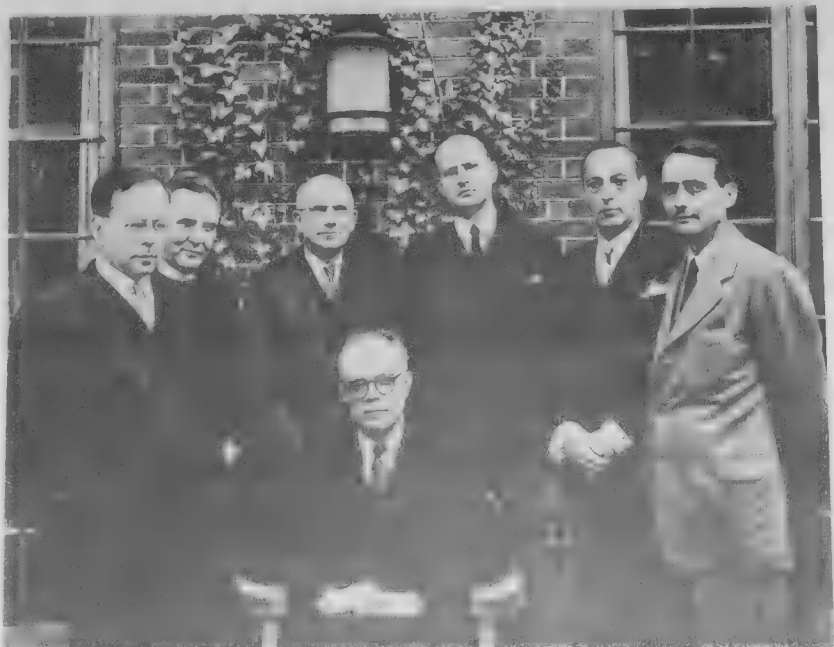
А. Н. Грабар среди участников симпозиума «Отношения между Византией и соседними странами» (Центр византийских исследований Думбартон Окс). Слева направо: Э. Китцингер, Дж. Ла Пьяна, А. Н. Грабар, А.-М. Фрэд, Р. Блейк, о. Ф. Дворник, С. Дер Нерсесян, О. Демус, А. А. Васильев. Вашингтон, апрель 1949 г. Фото — архива О. А. Грабара

посоветовали наши американские друзья, потому что в этой школе не дразнили юных французов, называя их «лягушатниками», как это делали в других школах второй ступени ■ американской столице. Вернувшись во Францию, он тоже женился ■ выбрал поле деятельности, прельщавшее его с детства: туризм. Сейчас он живет в Париже и возглавляет процветающее Агентство путешествий, с большой клиентурой. У него трое детей — Мишель,<sup>47</sup> Софи<sup>48</sup> ■ Алексис.<sup>49</sup>

Я не буду здесь приводить перечень тем, которые я стремился рассмотреть на семинарах в Школе ■ раскрыть ■ лекциях ■ Коллеж де Франс. Эти перечни легко найти ■ специальных *Annuaire*s — Ежегодниках,

публиковавшихся обоими учреждениями, вместе с резюме работ. Там же печатались списки публикаций за год. Можно найти также список почетных званий, полученных ■ протяжении года. Я получил их в 9—10 национальных Академиях, многих специальных Академиях, имею три звания почетного доктора *honoris causa* ■ являюсь членом целой серии научных обществ ■ разных странах Европы ■ Америки.

Ограничусь перечислением национальных Академий наук, куда меня избрали (в порядке, близком к алфавитному): Американская академия искусств ■ наук, Австрийская академия, Болгарская, Датская, Французская (Академия эпиграфики ■ изящной словесности), Норвеж-



А. Н. Грабар среди участников симпозиума «Император и Дворец» (Центр византийских исследований Думбартона Окс). Сидят: А. Н. Грабар. Стоят, слева направо: А. Альфельди, о. Ф. Дворник, А.-М. Фрэнк, Г.-П. Л'Оранж, Э. Канторовиц, П. Ундервуд. Вашингтон, апрель 1950 г. Фото — архива О. А. Грабара

ская, Сербская, Афинская академия, Папская академия Пантеона ■ Риме. Почетные докторские звания *honoris causa*: Университеты ■ Принстоне, Эдинбурге, Уппсале.

Дегко заметить, что в этом обширном перечне коммунистические страны представлены только Болгарией, может быть, потому, что моя докторская диссертация (1928 г.) была написана на болгарскую тему (средневековая живопись в Болгарии).

Теперь я перехожу к тому, что, как я считал и как я и сейчас считаю, мне удалось в жизни осуществить, и что, как мне кажется, подтвердилось на протяжении многих лет моей работы, к той радости, которую приносили мне произведения искусства, и к «открытиям» (то

есть правильным объяснениям трудных случаев) ■ сфере исторической реальности, которую не каждый может увидеть с первого взгляда. Речь идет, разумеется, об открытиях наиболее значительных, позволяющих познать определенную область культуры, искусства, религии прошлых времен... Покажется с моей стороны несколько самонадеянным, но, перебирая в памяти сделанное, могу сказать, что зачастую вносил новое в то, что было, казалось, уже исследовано, и что мои работы были не из тех, которые лишь констатируют известное, описывают его и классифицируют. Как бы ни были полезны работы подобного типа (а именно они составляют большинство), они не продвигают знание вперед, — к чему я как раз стремился..

Еще до отъезда из России, когда мне было около 20 лет, я написал работу об истории и своеобразных особенностях одной маленькой церкви XII в. ■ в Киеве, но так ее и не опубликовал. Она была разрушена после революции и опубликована советским исследователем, Каргером, по документам, которые были ему доступны.<sup>50</sup> Другую же работу я, напротив, напечатал ■ России в 1917 г.: небольшой этюд о двух фресках Св.Софии в Киеве. На эту работу продолжают ссылаться в России, ■ ■ французском переводе она вышла в сборнике моих трудов 1968 г.<sup>51</sup> Это была единственная моя работа, напечатанная до отъезда из России.

Начиная с отъезда ■ 1920 г., во время долгого пребывания в Болгарии, столь для меня плодотворного, ■ вплоть до 1928 г. (когда появилась моя докторская диссертация), ■ мои работы были посвящены средневековой монументальной живописи ■ Болгарии (VI—XV вв.). Моя книга 1928 г. была первой из тех, которые посвящены определенной области средневекового искусства ■ Балканах, с углубленным исследованием и репродукциями. И по сию пору, когда в Югославии, Греции, Болгарии и Румынии уже появились десятки увражей о средневековой монументальной живописи, моя книга остается единственной ■ своем роде, поскольку эти издания ■ носят панорамного характера ■ не содержат в одно и то же время ■ исследование, и иллюстрации во всей их полноте.<sup>52</sup>

Археологические исследования были в то время ■ Болгарии организованы гораздо лучше, чем в Сербии, благодаря Богдану Филлову, ■ он позволял мне пользоваться всем необходимым для описания ■ фотографирования памятников, рассеянных по всей стране. И я этим пользовался широко. Это ■ везение я особенно хорошо понял, когда узнал о положении моего старого друга Николая Львовича Окунева, который был заброшен судьбой в Югославию, как я в Болгарию, и имел ту же специальность. В Сербии отсутствие доброго расположения ■ ревность со стороны коллег привели к тому, что он был отправлен в новый университет в Скопье ■ ■ имел там ни денег, ни фотографий, ■ даже средств на поездки по стране для изучения памятников. Все это шло от сербского профессора Владимира Петковича,<sup>53</sup> который стоял на позициях ксенофобии. Благодаря своей энергии ■ знаниям,

Окунев сумел сделать хорошие работы и опубликовать первые качественные фотографии сербских фресок. Это фрески, которые теперь всем известны, но в то время еще не получили должной оценки. (Один профессор истории искусства из Белградского университета признался мне, что никогда не видел в натуре замечательных стенописей в Сербии ■ Македонии, будучи весьма эрудированным в области раннехристианского искусства ■ соседних странах.)

Закончив диссертацию о болгарских фресках (долгая работа, при подготовке которой мне помогли советы многих замечательных ученых ■ великолепная библиотека в Страсбурге), я почувствовал необходимость расширить круг своих занятий. Начал я с темы, которая многими нитями, подчас неуловимыми, была связана с моими прежними исследованиями на балканскую тематику. Это была знаменитая икона Спаса Нерукотворного в соборе ■ Лане (Франция), с прекрасной и чудом сохранившейся живописью. Этот редчайший памятник, восходящий к XII в., имеет славянскую надпись того же времени. Моя работа об этом совсем особом ■ прекрасном произведении была роскошно издана в 1930 г. ■ Праге на нескольких языках, под покровительством «Seminarium Kondakovianum».<sup>54</sup>

После этого, вплоть до 1936 г., я был увлечен портретами византийских императоров, той политической ■ религиозной функцией, которую они имели ■ глазах византийцев. Факультет Страсбургского университета опубликовал книгу «L'Empereur dans l'art byzantin» в своей серии. Эта книга имела большой успех, так как я сумел показать глубокий символический смысл изображений властителей, различные типы и различное использование таких изображений, тогда как до тех пор ■ них видели только «портреты» того или иного персонажа. Я также показал, какую роль играли византийские императорские портреты среди различных категорий христианских образов (книга выдержала два или три издания). Книга имела успех ■ вдохновила многих авторов, включая наиболее известных в то время византинистов, ■ том числе и тех, которые не принимали в целом моей концепции ■ метода (Брейе,<sup>55</sup> Пердризе). Это зависело от возраста, каждый по-своему видел



Поездка в Новгород ■ 1967 (?) г. Слева — Андрей Николаевич Грабар, рядом — Алиса Владимировна Банк, справа — Юлия Николаевна Грабар. Фото ■ архива О. А. Грабара

■ истолковывал предмет. По мнению ученых многих стран, с этой книги началась моя жизнь ■ качестве исследователя высшего уровня, в той мере, в какой я представил свидетельства важности изображений для познания многих аспектов исторической действительности, порождавших изображения ■ определявших их характер.

Брейе книгу одобрил, но счел ее слишком длинной, Милле сказал, что работа ему показалась интересной, что он нашел там немало полезных наблюдений, но что лично его она оставила равнодушным. Даже Пердризе, столь чуткий ко всем проблемам, ■ увидел тех широких путей для дальнейшего исследования, которые открывала моя книга и которые достаточно быстро оказали влияние на развитие

христианской археологии. Один лишь Анри Грегуар<sup>56</sup> напечатал в своем труде «Byzantinism», что с моей книгой «родилось нечто новое» в византиноведении. Как это часто бывает, должно было пройти время, чтобы появилось множество рецензий, ■ понадобилось лет 40, чтобы вышли два повторных издания. Новизна книги состояла ■ том, что изображения изучались путем широких сравнений с памятниками различного происхождения, разных эпох, возникших в разной среде (даже с памятниками языческими), ■ этот метод позволял поднимать большие проблемы, видеть обобщенно, обнаруживать аналогии. Все, что я писал и издавал после этой книги, опиралось ■ тот же метод, было отмечено той же тенденцией включить произведения искусства в

целостность всего того, что известно о жизни эпохи, о социальной среде, о религии, обо всем том, откуда вышли анализируемые произведения. Это было новым ■ той области, где я работал, ■ это принесло успех моим исследованиям и способствовало избранию ■ Коллеж де Франс (1946 г.), затем в Академию (1955 г.), ■ также другим почетным наградам и отличиям.

Другая моя существенная работа, под названием «Martyrium» (два тома ■ альбом) была посвящена влиянию на христианское искусство ■ культа реликвий и святых мест, который был очень значительным и единым для всего христианского мира. Ее опубликовал Коллеж де Франс ■ 1946 г.

После работы об изображениях византийского императора и их месте в византийской иконографической традиции (тема монархическая ■ государственная), я обратился ■ «Мартيريуме» к тому значению, которое для религиозного искусства имела святость мест ■ материальных предметов, находившихся ■ контакте с персонажами божественного происхождения ■ со святыми, к проблемам контактов с «реликвиями» этих мест ■ предметами, рассматривавшимися как «священные», то есть стоящие ■ материального мира, и которым поэтому надлежит воздавать почитание. Мои размышления по этим вопросам, которые я считаю очень важными для понимания народной религиозной традиции, опираются на бесчисленные свидетельства произведений искусства всех эпох, любого происхождения, выполненных ■ разных техниках. Вот что ■ стремился показать, начиная с культовых сооружений (martyria, memoriae) ■ с предметов раннехристианского культа. Вначале мало кто из коллег шел по моему пути (Р. Краутхаймер<sup>57</sup> первым принял его), ■ среди большинства археологов католического круга в самом Риме, в Германии ■ в Бельгии появилось даже несколько критических высказываний о моей работе в целом. Такая критика меня сильно удивила. Ибо ученые из католических кругов не хотели признавать связи между культом героев, существовавшим в языческой античности, и культом христианских мучеников. И при этом они безо всяких возражений соглашались с существованием многих других аспектов языческих культов, которые в трансформированном виде сохранились в христианском благочестии времен античных и более

поздних. Но думаю, что это их несогласие, сначала меня удивившее и огорчившее, впоследствии было забыто. Об этом говорит все возрастающий успех «Мартириума», который ■ только всеми цитируется, но и выпущен вторым изданием, и оно очень быстро разошлось. «Мартириум», как и другие мои работы тех лет, хорошо раскупался ■ нашел свой круг достаточно образованных читателей. Серьезных же рецензий не появилось. Но ■ был удовлетворен тем, что мои взгляды, мои существенные ■ новые выводы были открыто признаны в библиографических обзорах несколькими учеными первого плана. Я надеюсь от всего сердца, что люди по настоящему образованные, которые видят ■ археологии и истории искусства нечто большее, нежели описание памятников прошлого, ■ впредь будут находить ■ толстых томах «Императора» ■ «Мартириума» полезные замечания, новые акценты и аспекты больших и малых проблем, встающих при изучении прошлого, с их разнообразными вариациями, проблем, которые ■ были поставлены предшествующими авторами.

После «Мартириума» ■ обратился — ■ том же духе, то есть рассматривая искусство как отражение других форм жизни, системы идей, религии, мира чувств, — ■ величайшему событию византийской истории, к иконоборчеству (726—843 гг.). Книга появилась под названием ■ «Иконоборчество», ■ подзаголовком «Dossier archéologique» («Археологические материалы»). Работа была опубликована Коллеж де Франс в 1958 г. Один коллега,<sup>58</sup> малоприметный, недоброжелательный, направляемый кем-то исподтишка, организовал появление печатного отзыва, имевшего целью «убить» эту работу. Но в отзыве нет ничего об искусстве, которое было (см. подзаголовок издания) подлинным сюжетом книги. По счастью, ученый, который ■ то время (он вскоре скончался) был известен как лучший знаток византийского иконоборчества, Георгий Острогорский,<sup>59</sup> дал весьма хвалебный отзыв ■ заявил, что речь идет «об одной ■ лучших книг о византийском иконоборчестве, и, бесспорно, самой оригинальной». Читатели подтвердили это суждение, книга была быстро раскуплена, и сейчас я готовлю второе, дополненное издание, которое должно появиться ■ 1983 г. в издательстве «Фламмарен».

Мне всегда нравилось то, что принято называть «искусством малых форм»: украшения ■ предметы роскоши, исполненные в различных техниках. Из-за этой своей склонности я издал — ■ я был первым, кто это сделал, — полную серию фотографий знаменитых «ампул Монцы», к которым я добавил «ампулы Воббио». Появившаяся ■ 1958 г., эта небольшая книжка содержала фотографии и описания этих маленьких серебряных реликвариев, украшенных изображениями ■ евангельские сюжеты. Ампулы были сделаны в Иерусалиме для паломников, ■ множество людей передержало их в руках. Поскольку ■■ маленькие плоские бутылочки, сделанные в VI в., имеют огромную историческую ценность, книга могла бы получить гораздо большую известность, если бы издатель проявил чуткость больше интереса к продаже этой уникальной публикации, посвященной предметам, столь ценным для историков христианства и исследователей начальных страниц христианской иконографии. В той же области, но ■■ этот раз ■ связи с произведениями собственно византийскими ■ константинопольскими самого высокого уровня, я описал ■ опубликовал, по предложению Фонда Джорджи Чини в Венеции, много византийских произведений ■ Ризницы венецианского собора Сан Марко. Эта работа заняла несколько лет ■ завершилась великолепным, богато иллюстрированным изданием «Il Tesoro di San Marco». За исключением шпиль и небольших реликвариев, вся та часть книги, которая посвящена византийским произведениям, была написана ■ подготовлена к изданию мною. Наконец, ■ той же Венеции, но под эгидой Эллинистического института византийских и поствизантийских исследований ■ под покровительством его директора М. Манусакаса,<sup>60</sup> я издал книгу о золотых ■ серебряных окладах византийских икон (Венеция, 1975) — тема, никогда до тех пор ■ становившаяся предметом научной монографии.

Гораздо меньше, чем другие историки византийского искусства, занимался ■ миниатюрами, то есть иллюстрациями рукописей. Тем ■■ менее, я издал в виде первого издания до полудюжины иллюстрированных рукописей, греческих и славянских, в том числе литургические святики XI в., сохранившиеся в Иерусалиме, которые принадлежат к наиболее значительным памятникам в этой области византийского искусства. Наконец,

недавно я издал богато иллюстрированную работу о греческих иллюстрированных рукописях итальянского происхождения («Manuscrits illustrés grecs d'origine italienne», 1972 г.), в сотрудничестве с М. Манусакасом, большую монографию о миниатюрах Хроники Иоанна Скилицы, рукописи Национальной библиотеки ■ Мадриде. Книга была с большой тщательностью опубликована Эллинистическим институтом ■ Венеции ■ 1979 г. Что касается славянских рукописей, то еще ■ начале моей работы, ■ 1928 г., в моей краткой докторской диссертации («Influences orientales dans l'art balkanique») ■ опубликовал много болгарских ■ сербских иллюстрированных рукописей, а среди них Призренское Евангелие, впоследствии сгоревшее во время Второй мировой войны.

Оставляя в стороне мои книги более общего ■ популярного характера (три тома у Скира ■ Женеве, две книги у Оль-Альбен Мишель, три книги в издательстве Галлимар), я закончу перечень моих трудов, содержащих ■ себе нечто новое, указав последнюю из написанных книг: «Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge». Flammarion, 1979. Этот том содержит не общий исторический обзор христианской иконографии, но стремится изучить метод, которым пользовались христианские художники ■ поздней античности ■■ эпоху средневековья при создании изображений. В книге рассматриваются истоки иконографии ■ ее развитие в средние века ■■ христианском Востоке ■ на Западе.

Много статей, печатавшихся в моих «Cahiers archéologiques» и других журналах в Европе ■ Соединенных Штатах, переизданы ■ следующих сборниках: а) большое издание, предпринятое в связи с моим уходом на пенсию, в 1968 г., ■ средства Коллеж де Франс, под названием «L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge», в трех томах; б) два небольших сборника, изданные после упомянутых томов английским издательством «Вариорум репринтс». Первый из двух сборников назван «L'art paléochrétien et l'art byzantin», Лондон, 1979. Второй сборник: «L'art du Moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales». Лондон, 1980. Там собраны статьи, опубликованные впервые между 1967 ■ 1980 гг.

Ежегодник Коллеж де Франс каждый год печатает списки трудов и статей своих профессоров, находятся ли они на активной работе или ■ пенсии. Читатель, желающий шире познакомиться с моими публикациями после 1966 г., найдет там всю информацию о моих

поздних работах, из которых многие никогда ■ переиздавались.

Октябрь 1981.

Перевод Э. С. Смирновой

\* Комментарии составлены Э. С. Смирновой, И. Л. Кизласовой, при участии Б. Пенковой, Э. Бакаловой. Использованы консультации О. А. Грабара, библиографическая картотека Центра византийских исследований Думбартон Окс в Вашингтоне. ■ биографический ■ комментарий ■ зарубежных ученых составители стремились указать их ■ труды, тогда как работы отечественных ученых достаточно хорошо ■ сведения ■ них могут быть почерпнуты ■ приводимой литературы.

<sup>1</sup> По новому стилю — 8 августа 1896 г.

<sup>2</sup> Грабар Николай Степанович (1856—1924 гг.).

<sup>3</sup> Погар — в настоящее время небольшой районный центр Брянской области в России. О городке и районе см.: Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Брянская область / Отв. ред. В. П. Выголов. М., 1998. С. 326—421.

<sup>4</sup> Широко известна фамилия Игоря Эммануиловича Грабара (1871—1980 гг.), выдающегося деятеля русской культуры, художника ■ искусствоведа. Его род ■ фамилия Грабар (написание с ■ знаком ■ конце) происходит ■ не ■ России, ■ из Галлии. См.: Грабар И. Э. Автобиография. М., 1937.

<sup>5</sup> Мать А. Н. Грабара — Елизавета Ивановна Грабар, урожденная Притвиц (1866—1924 гг.), принадлежала к роду немецких баронов. Представители рода Притвиц с начала XIX в. служили ■ российской армии, участвовали ■ в войне 1812 г. Наиболее известные барон Карл Карлович Притвиц (1797—1881 гг.), генерал-адъютант и генерал от кавалерии. См.: Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1898. Т. 25. С. 265; Русский биографический словарь. СПб., 1910. Том «Притвиц-Рейс». С. 1—4.

<sup>6</sup> Дибич-Забалканский Иван Иванович (1786—1831 гг.), граф, фельдмаршал, немец ■ происхождения, ■ Санкт-Петербурге ■ 1801 г. Особо отличился ■ русско-турецкой войне, закончившейся победой России ■ Адрианопольского мира ■ 1829 г. См.: Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1893. Т. 10а. С. 569—570. Мать барона К. К. Притвица (см. предыдущ. примеч.) была урожденная Каролина фон Дибич.

<sup>7</sup> Ковдаков Николай Павлович (1844—1925 гг.), выдающийся византист, историк искусства, археолог, профессор Новороссийского (1877—1888, 1918—1919 гг.), Санкт-Петербургского (1888—1897 гг.), Софийского (1920—1922 гг.) ■ Карлова (1922—1925 гг.) университетов; действительный ■ российских Академических искусств (с 1893 г.) и Академии наук (с 1898 г.). Эмигрировал ■ 1920 г. в Болгарию, с 1922 г. жил ■ Чехословакии. См. о ■ Лазарев В. Н. Никодим Павлович Ковдаков. М., 1925; Кизласова И. Л. Ковдаков Николай Павлович // Русское зарубежье: Золотая ■ эмиграция. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 303—305 (далее — Русское зарубежье, 1997).

С. 303—305 (далее — Русское зарубежье, 1997).

<sup>8</sup> Смирнов Яков Иванович (1869—1918 гг.), византист, ученик Н. П. Кондакова. Окончил Санкт-Петербургский университет. Приват-доцент Санкт-Петербургского университета, хранитель Отделения средних веков ■ эпохи Возрождения Эрмитажа (1899 г.), член корреспондент (с 1909 г.), ■ академик (с 1917 г.) российской Академии наук. См. о ■ Желеев С. А. Яков Иванович Смирнов // СК. 1928. Т. 2. С. 1—18; Каковкин А. Я. Я. И. Смирнов // Византиноведение в Эрмитаже. Л., 1991. С. 62—64; статьи А. Н. Грабара, А. М. Беленицкого, Е. В. Зеймал, Д. Туманшвили в кн.: Художественные памятники ■ проблемы культуры Востока: Сб. статей. Л., 1985. С. 7—19.

<sup>9</sup> Айналов Дмитрий Васильевич (1862—1939 гг.), историк искусства, специалист по раннехристианскому, византийскому ■ древнерусскому искусству, член-корреспондент российской Академии наук (с 1914 г.). Выпускник Новороссийского университета (1888 г.), ученик Н. П. Кондакова. Профессор Казанского и Санкт-Петербургского (Ленинградского) (1903—1917, 1923—1927 гг.) университетов, Высших женских курсов (1906—1917 гг.) ■ Института истории искусств (1911—1917, 1921—1929 гг.); заведующий Разрядом археологии ■ искусства средневекового Запада Археологического отделения ГАИМК (1921—1929 гг.), хранитель голландской живописи Эрмитажа (1921—1929 гг.). В 1929 г. вышел на пенсию. См.: Анфимьева А. Н. Д. В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византистов ■ Санкт-Петербурге. СПб., 1995. С. 259—312.

<sup>10</sup> Сведений о ■ Жеризоне (Gerison) найти не удалось.

<sup>11</sup> Петербургское центральное училище технического ■ рисования было основано в 1876 г. Александром Людвиговичем Штиглицем (1814—1884 гг.), крупным российским финансистом, председателем Виржевого комитета, управляющим Коммерческим банком. В настоящее время училище существует под названием: Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомова.

<sup>12</sup> Грабар Петр Николаевич (1898—1986 гг.), брат А. Н. Грабара, выдающийся иммунолог, ■ провел большую часть ■ во Франции, сотрудник Института Пастера в Париже. См. о нем: Ульянкина Т. Грабар Петр Николаевич // Русское зарубежье, 1997. С. 189—191.

<sup>13</sup> Киевская живописная ■ была основана Н. Н. Мурашко (1844—1909 гг.). В 1900—1910-х годах большим успехом в Киеве пользовался преподаватель ■ А. А. Мурашко (1875—1919 гг.). См.: Словник художників України. Київ, 1973. С. 156—157.

<sup>14</sup> Ростаев Михаил Иванович (1870—1952 гг.), историк античности и археолог. Окончил Санкт-Петербургский университет в 1892 г., стал его профессором





d'histoire générale de la civilisation. N. s. Paris, 1937. Fasc. 19; Le Slovo d'Igor. Paris, 1940. См. о нем: Mélanges André Mazon (RES. T. 27). Paris, 1951; Vailant A. André Mazon // RES. T. 48. 1969. P. 7—21.

<sup>27</sup> Иванова Юлия Николаевна (1902—1977 гг.), жена А. Н. Грабара, известный медик, бактериолог, работала в медицинской лаборатории в Страсбурге, затем в Институте Пастера в Париже.

<sup>28</sup> Иванова Нина Николаевна (1899—1974 гг.), жена Петра Николаевича Грабара и сестра Юлии Николаевны — жены Андрея Николаевича Грабара, по профессии медик.

<sup>29</sup> Грабар Олег Андреевич (род. 1929 г.), старший сын А. Н. Грабара, известный востоковед, историк искусства в культурах исламских стран. Живет в работе в Прикхосте, США.

<sup>30</sup> Грабар Николай Андреевич (род. 1933 г.), младший сын А. Н. Грабара, предприниматель, живет в Париже.

<sup>31</sup> Габриэль Альберт (Gabriel Albert), в 1930-х годах профессор истории искусства в Страсбургском университете, одновременно директор Французского института в Стамбуле. Некоторые работы: Les remparts de Rhodes: 1310—1522. Paris, 1921; Monuments turcs d'Anatolie. Paris, 1931. Vol. 1; Paris, 1934. Vol. 2.

<sup>32</sup> Миэль Габриэль (Millet Gabriel, 1867—1953 гг.), знаменитый французский византист, в 1899 г. — профессор Практической школы высших исследований (Ecole pratique des hautes études), в 1926—1937 гг. — профессор Коллеж де Франс. Один из главных организаторов Конгрессов византийских исследований, ставших традиционными. Автор основополагающих работ об искусстве Византии, среди которых: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916. Изд. 2-е: Paris, 1960; Le monastère de Daphni. Paris, 1899; Monuments d'Athos. Paris, 1927; Broderies religieuses du style byzantin (в соавт. с Н. де Йолосе). Paris, 1939. Vol. 1; Paris, 1947. T. 2, — мн. др. См. — Grabar A. Gabriel Millet: Nécrologie // Byz. 1953. T. 22 (1952). P. 519—525.

<sup>33</sup> Дяль Шарль (Diehl Charles, 1859—1944 гг.), один из создателей французской школы византиноведения, основатель кафедры истории и цивилизации Византии в Сорбонне, которую возглавлял в 1899—1934 гг. В молодости работал во Французских школах в Риме (1881—1883 гг.) и Париже (1883—1885 гг.). Почетный член многих научных обществ — академий, — том числе ИРАО (с 1811 г.) — АН СССР (с 1925 г.). Ост. труды: Manuel d'art byzantin. Paris, 1890 (изд. 2-е: Paris, 1925); Les monuments chrétiens de Salonique. Paris, 1918; La peinture byzantine. Paris, 1933, и мн. др. См. — нем: Nouveau Larousse illustré: Dictionnaire universel encyclopédique. Paris [s. l.]. T. 3. P. 715.

<sup>34</sup> Лассус Жан (Lassus Jean, 1903—1990 гг.), известный французский историк культуры и археолог. Кроме Парижа, с 1927 г. работал во Французской школе в Риме под руководством Э. Маля и Р. Девресса, изучал также памятники Северной Африки. Был профессором университета в Страсбурге. Во время Второй мировой войны был заключен нацистами в концлагерь. После освобождения работал во Вьетнаме (Хайфон, Сайгон), в Алжирском университете, а с 1964 г. — профессор Сорбонны и Практической школы высших исследований. Некоторые труды: Sanctuaires chrétiens de Syrie. Paris, 1947; L'illustration byzantine du Livre des Rois. Paris, 1973. См. о нем: Le Glay M.

Jean Lassus 1903—1990 // Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. Paris, 1994. Vol. 23 (1990—1992). P. 21—23.

<sup>35</sup> Лемерль Поль Эмиль (Lemerle Paul Emil, 1903—1989 гг.), известный французский византист, историк. Работал во Французской школе в Афинах (1931—1941 гг.), был профессором Сорбонны и Коллеж де Франс (1967—1974 гг.), в 1947 г. — директор Практической школы высших исследований. В 1961—1971 гг. — президент Международной ассоциации византийских исследований, затем ее почетный президент. Основные труды: Philippe et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine. Paris, 1945; Actes de Kutilumus. Paris, 1945; Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans. Paris, 1979. См. о нем: Laiou A. Paul Lemerle // DOP. 1989. Vol. 43. P. XIII—XV.

<sup>36</sup> Сведений о m-le Noémie Schlochow найти не удалось.

<sup>37</sup> Марк Блок (Marc Bloch, 1886—1944 гг.), известный французский историк-медиевист, автор ряда монографий, — том числе: L'ile de France: les pays autour de Paris. Paris, 1912; La société féodale. Paris, 1939. Vol. 1; Paris, 1940. Vol. 2; и книги: Apologie pour l'histoire ou métier d'historien. Paris, 1949 (написана в 1941—1942 гг., дважды издавалась в Москве — рус. яз., в 1973 и 1986 гг.). Участник движения Сопротивления в период нацистской оккупации Франции, казнен гестапо 16 июля 1944 г. См. о нем: Гуревич А. Я. Марк Блок — «Апология истории» // Блок М. Апология истории — ремесло историка. М., 1986. С. 182—231.

<sup>38</sup> Более подробных сведений о семье Paul Etard не удалось.

<sup>39</sup> Сведения о — Grooten не найдены.

<sup>40</sup> Сведения о семьях Schmemmann, Yaggi, Granov — найдены. По сообщению О. А. Грабара, помнящего многих знакомых — родителей в Страсбурге, супруги Шмемман не были родителями известного О. Александра Шмеммана, жившего в Париже (род. — 1921 г.).

<sup>41</sup> Людмила Петровна Грабар (1929—1997 гг.), дочь Петра Николаевича Грабара и племянница Андрея Николаевича, была библиотечарем.

<sup>42</sup> Мастерская Галлэ (Gallé), предприятие по производству художественных изделий из — и фаянса, основанное в Нанси в 1844 г. Сын основателя фирмы Эмиль Галлэ (1846—1904 гг.) был наиболее известным мастером-художником, ярким представителем так называемого стиля модерн («art nouveau»). Его творчество, как и работы его преемников, оказали большое влияние на художественное стекло Европы — XX в. См.: Garner Ph. Emile Gallé. Paris, 1990; Emile Gallé: Exposition. Paris, Musée du Luxembourg. 30.XI.1985—02.II.1986. [Каталог]. Paris, 1985; Иванова Е. Н. Об особенностях стекла школы Нанси — материалы собрания Эрмитажа // Прикладное искусство Западной Европы — Россия. JI, 1983. С. 128—139.

<sup>43</sup> Соваж Жан (Sauvaget Jean, 1901—1950 гг.), известный французский востоковед, арабист. Основные труды: Introduction à l'histoire de l'Orient musulman: éléments de bibliographie. Paris, 1943 (изд. 2-е: Paris, 1961; изд. 3-е, перераб., — пер. — англ. яз.: Berkley, 1965); Les monuments historiques de Damas. Beyrouth, 1932; La Mosquée omeyyade de Médine: Étude sur les origines architecturales de la mosquée et de la basilique. Paris, 1947. См. о нем: Robert L. Jean Sauvaget // Mémorial Jean Sauvaget. Damas, 1954. Vol. 1. P. 3—31.

<sup>44</sup> Жена О. А. Грабара Терри (Terry), род. в 1928 г., профессор английской литературы, живет в Принстоне, США.

<sup>45</sup> Грабар Николай (Grabar Nicolas), род. в 1957 г., адвокат, живет в Нью-Йорке.

<sup>46</sup> Грабар Анна Луиза (Grabar Anne-Louise), 1958—1988 гг., работала в области социальной помощи, скончалась от тяжелой болезни.

<sup>47</sup> Грабар Мишель (Grabar Michel), род. в 1965 г., профессор русского языка в Университете в Ренне, Франция.

<sup>48</sup> Грабар Софи (Grabar Sophie), род. в 1987 г., доктор медицины.

<sup>49</sup> Грабар Алексис (Grabar Alexis), род. в 1970 г., предприниматель.

<sup>50</sup> Это Трехсвятительская (или Васильевская) церковь, стоявшая в Киеве неподалеку от Михайловского монастыря, сохранявшаяся в перестроенном виде от второй половины XII в. — разрушенная в 1935—1936 гг. См.: Каргер М. К. Древний Киев. М.; Л., 1961. С. 454—462; Рампопорт П. А. Русская архитектура X—XIII вв.: Каталог памятников. Л., 1982. Кат. 7. С. 10—11. Текст статьи А. Н. Грабара сохранился в его архиве и был передан О. А. Грабаром Н. Г. Логвику; опубликован в Киеве в 1996 г. (см. Библиографию печатных трудов А. Н. Грабара в наст. изд.).

<sup>51</sup> См.: Грабар А. Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // ЗОРА ИРАО. Пг., 1918. Т. 12. С. 98—108 (см. Библиографию печатных трудов А. Н. Грабара в наст. изд.).

<sup>52</sup> В А. Н. Грабар направ. Помимо «увражений», можно назвать и замечательные научные издания 1960—1970-х годов, — образцом о росписях Сербии и Македония: Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Gießen, 1963; Туриш В. J. Византийские фрески у Югославия. Београд, 1973 (изд. 2-е: Београд, 1975), а также ряд монографий об отдельных памятниках.

<sup>53</sup> Петкович (Петковић) Владимир (1874—1956 гг.), известный сербский историк искусства. Некоторые его труды: La peinture serbe du Moyen âge. Београд, 1930. Vol. 1; Београд, 1934. Vol. 2; Манастир Дечани (в соавт. с Ё. Вонковић). Београд, 1941.

<sup>54</sup> Грабар А. Нерукотворный Спас Лясского собора. Прага, 1930. Сейчас — датирован XIII в. См.: Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 239. Примеч. 84.

<sup>55</sup> Брехе Луи (Bréhier Louis, 1868—1951 гг.), — известный французский византист, после — автор многих книг, в — числе: L'art byzantin. Paris, 1924; La sculpture et des arts mineurs byzantins. Paris, 1936; Le monde byzantin. Paris, 1947—1950. Vol. 3.

<sup>56</sup> Грегуар Анри (Grégoire Henri, 1881—1964 гг.), бельгийский византист. См. о нем в ст. И. Л. Кызласовой в наст. изд., примеч. 35. См. также: Mémorial Henri Grégoire. Bruxelles, 1965 (Byz. T. 35); Bruxelles, 1966 (Byz. T. 36).

<sup>57</sup> Краутхаймер Рихард (Krautheimer Richard, 1897—1994 гг.), выдающийся историк архитектуры, преимущественно античной, средневековой и ренессансной. Родился в Германии, учился в Мюнхене и Берлине. После прихода в власти нацистов в 1933 г. переехал в Рим, — в конце 1935 г. — в США. Там преподавал в университете в Луисвилле (штат Кентукки), в одном — колледже близ Нью-Йорка, работал в Институте изящных искусств в Нью-Йорке. В 1960 г. возобновили тесные научные контакты с Библиотечкой Хертциана в Риме, — в 1970 г. окончательно переехал в Рим, где — работал до последнего дня. Основные труды: Corpus basilicarum christianarum Romae. The Early Christian Basilicas of Rome (IV—IX cent.). Città del Vaticano, 1937—1977. Vol. 1—5; Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth; Baltimore, 1985; Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York, 1969; Rome: Profile of a City. Princeton, 1980; Christian Capitals: Topography and Politics. Berkeley, 1983 (Una's lectures, N 3); Introduction à une iconographie de l'architecture médiévale. Paris, 1993. См. о нем: Guidobaldi F. Ricordo di Richard Krautheimer // Rivista di archeologia Christiana. Roma, 1994. T. 70. N 2. P. 463—470.

Речь идет в рецензии Ж. Гуайя (J. Guillaud) в REB (Paris, 1958. T. 16. P. 261—265). Рецензия отличается изобилием — пристрастием и непониманием основной проблематики книги.

<sup>59</sup> Острогорский Георгий Александрович (1902—1976 гг.), родился в Санкт-Петербурге, в вынужденной эмиграции учился в Гейдельбергском университете. Преподавал византистику в университете в Бреслау (Вроцлав), но после прихода в власти нацистов переехал в Белград, по приглашению Философского факультета Белградского университета. На протяжении многих лет — директор Византийского института в Белграде. Основные труды: Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. Breslau, 1929 (изд. 2-е: Amsterdam, 1964); Zur byzantinischen Geschichte. Darmstadt, 1973; Byzanz und die Welt des Slawen. Darmstadt, 1974. См. о нем: Ferluga J. Georg Ostrogorsky // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Wiesbaden, 1977. N. F. Bd 25. S. 632—636; Рабиш Р. Георгие Острогорский — сръбская византология // Руска емиграција у српској култури XX века: Сборник радова. Београд, 1994. Т. 1. С. 147—153.

<sup>60</sup> Манусакас Мануос (Μανουσάκας, Μανωσάκας), род. в 1914 г., известный греческий ученый, историк и историк литературы, — Критского университета, был директором Греческого института византийских и поствизантийских исследований в Венеции, президентом Афинской академии. Основные труды: Ἀνέκδοτα πατριαρχικά γράμματα (1547—1806) πρὸς τὸ ἐν Βενετίᾳ μητροπολιτικῆς Φιλολογικῆς καὶ τὸν ὁρθόδοξον ἐλληνικὴν Ἀδελφότητα. Venetia, 1968; Λεονάρδου Ντελλαπόρτα Ποιήματα (1403—1411). Ἐκδόση κριτικὴ, εἰσαγωγή, σχόλια καὶ ἐπερτήρια Μ. Ι. Μανωσάκα. Ἀθήνα, 1995 [данный коммент. сост. В. Л. Фонкичем].

## БИБЛИОГРАФИЯ ПЕЧАТНЫХ РАБОТ А. Н. ГРАБАРА

Данный свод опирается на следующие опубликованные перечни трудов А. Н. Грабара:

Bibliographie des publications d'André Grabar présentées dans l'ordre chronologique // Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris, 1968. Vol. 3. P. 1215—1223. Список охватывает труды по 1967 г., хотя публикации 1966—1967 гг. даны неполностью.

Dufrenne S. André Grabar (1896—1990) // Cahiers de Civilisation médiévale. Paris, 1992. T. 35. P. 104—107. Список охватывает работы с 1966—1967 гг. (включая не попавшие в предыдущий перечень) по 1990 г.

Muzi M.G. Visione e presenza: Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar. Milano, 1995. P. 221—236. Этот список, наиболее полный, включает публикации с 1917 (1918) по 1992 г. и базируется на многих вспомогательных материалах, включая список, составленный в Коллеж де Франс в Париже: Travaux de M. André Grabar d'après l'Annuaire du Collège de France 1956—1989.

Библиография, публикуемая в настоящем издании, имеет следующие отличия от предшествующих списков:

1) она дополнена некоторыми статьями, пропущенными в предшествующих списках. Отчасти это удалось сделать благодаря ознакомлению с коллекцией отгисков статей, которая хранилась в Принстоне (США) у О. А. Грабара, а в настоящее время находится в собрании Paul Getty в Калифорнии;

2) включена информация обо всех написанных А. Н. Грабаром рецензиях, которые удалось найти и которые, на взгляд составителей, имеют исключительное научное значение. Включена также информация о предисловиях А. Н. Грабара в различных книгах. Особо следует отметить резюме курсов лекций, читавшихся А. Н. Грабаром в Коллеж де Франс начиная с 1954 г. Они попали в предшествующие библиографические списки, а нами включены, кроме АСФ 1953—1954 (р. 230—235) и АСФ 1954—1955 (р. 260—266);

3) все названия, напечатанные кириллицей или греческим алфавитом, приводятся в соответствии с оригиналом. Особенно существенно пополнена и исправлена информация о трудах, изданных в Болгарии — в разных местах — по-русски;

4) каждая работа помещена под тем годом, когда она реально была опубликована, в соответствии с указанием на титульном листе, его обороте или в конце книги (а не под тем годом, когда та или иная статья была написана, доложена или представлена в изданию).

В бюллетенях различных научных обществ сохранились изложения, порой развернутые, многочисленных докладов и выступлений А. Н. Грабара. Мы включаем в список только те из них, которые отражают его деятельность в время Второй мировой войны (опубликованы после войны, в 1945 и 1948 гг.), а также некоторые иные — выборочно. В CRAI и BAF можно найти дополнительные сведения о многих его выступлениях и организационной деятельности.

Названия книг А. Н. Грабара выделены полужирным шрифтом.

Библиография подготовлена Э. С. Смирновой. Первичная подготовка списка осуществлена Г. А. Чормадовой. Библиография трудов, изданных в Болгарии, дополнительно проверена Б. Пенковой и Э. Бакаловой. Все приводимые названия и выходные данные, с немногими исключениями, сверены de visu с оригиналом, т. е. с реально существующими изданиями, в библиотеке Центра византийских исследований Думбартон Окс, Вашингтон. Это позволило, в частности, исключить ряд повторов и неточностей в предыдущих перечнях. Составители благодарят библиотеку и особенно М. Запатку (Mark Zapatka) за помощь в поисках редких изданий. Дополнительные сведения были любезно предоставлены Византийской библиотекой при Национальном центре научных исследований в Париже.

Составители далеки от мысли, что публикуемый список исчерпывает работы А. Н. Грабара. Его

деятельность была активной и разносторонней, а стремление к ■ регистрации — видимо, ■ очень сильным. Но даже в предлагаемом варианте, где не исключены некоторые пропуски, библиография отражает исключительную интенсивность его мысли. Составители убеждены, что приводимая библиография ■ только подчеркнет роль А. Н. Грабара в истории науки, ■ и явится импульсом ■ развитию.

## 1918

Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // ЗОРСА ИРАО. Пг., 1918. Т. 12. С. 98—106 (на отд. оттиске статьи год издания — 1917) (перизд.: *Grabar*, 1968. N 69, на фр. яз., под назв.: Les fresques de la chapelle des Apôtres de la cathédrale de Sainte-Sophie à Kiev; *Grabar*, 1982. С. 70—76, на болг.яз.).

## 1920

Ред. на кн.: *Айналов Д. В.* Византийская живопись XIV века. Пг., 1917 // Изв. ■ Българското археологическо дружество. Bulletin de la Société archéologique bulgare. София, 1920. Т. 7 (1919—1920). С. 166—169.

Ред. на кн.: *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle, d'après les monuments de Mistra, de Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916 // Ibid. С. 160—166.

## 1921

Археологические хроники Болгарии // Русская мысль / Изд. П. Струве. 1921. N 5—7.

Две среднеболгарские стенописи // Златогор. София, 1921. N 2. С. 72—86.

За старото българско изкуство // Развигор. София, 1921. N 9 (Февр.).

Материалы по средневековому искусству ■ Болгарии // Годишник на Народния музей за 1920 год. София, 1921. Т. 1. С. 97—164.

## 1922

Болгарские церкви-гробницы // Изв. на Българския археологически институт. София, 1922. Т. 1/1 (1921—1922). С. 103—135 (перизд.: *Grabar*, 1968. N 66, ■ фр.яз., под назв.: Les églises sepulcrales bulgares; *Grabar*, 1982. С. 38—52, ■ болг.яз.).

Живописи на «Червената църква» // Златогор. София, 1922. Т. 3. С. 222—232.

Картинната изложба ■ Борис Денев // Развигор. София, 1922. N 52 (Февр.).

Няколко средновековни паметници из Западна България // Годишник на Народния музей. София, 1922. Т. 2 (1921). С. 286—292.

Стенописът ■ църквата Св. Четридесет мъченици в В.-Търново (най-старият живописен паметник с български надписи) // Годишник на Народния музей. София, 1922. Т. 2 (1921). С. 90—112 (перизд.: *Grabar*, 1982. С. 21—37, на болг.яз.).

## 1923

La tradition des masques du Christ en Orient chrétien // Arch. Als. T. 2. P. 1—19.

## 1924

Боянската църква / Предисл. Б. Филиова. София, 1924 (изд. 2-е: София, 1978).

Портрет ■ българския цар Борис в Рим? // Изв. ■ Българския археологически институт. София, 1924. Т. 1/2 (1921—1922). С. 232—233.

Роспис църкви-костници Вачковскогo монастыря // Изв. на Българския археологически институт. София, 1924. Т. 2 (1923—1924). С. 1—68.

Un reflet du monde latine dans une peinture du XIII<sup>e</sup> siècle // Byz. 1924. Т. 1. P. 229—243 (перизд.: *Grabar*, 1968. N 78; *Grabar*, 1982. С. 53—59, на болг.яз.).

## 1925

«До-история» болгарской живописи: археологическая гипотеза // Сборник ■ честь Васил Н. Златарски: По случай ■ 30-годишната му научна ■ профессорска дейность. София, 1925. С. 555—573.

## 1926

Ред. ■ кн.: Народния музей в София. Путеводитель. София, 1923 // Вуз. 1926. Т. 2 (1925). P. 483—486.

## 1927

Погановският манастир // Изв. ■ Българския археологически институт. София, 1927. Т. 4 (1926—1927). С. 172—210.

## 1928

La décoration byzantine. Paris; Bruxelles, 1928.  
La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.  
Vol. 1: Text; Vol. 2: Album.

Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique. Paris, 1928.

Иконографическа схема Пятидесятници // SK. 1928. Т. 2. С. 223—229 (перизд.: *Grabar*, 1968. N 51, ■ фр.яз., под назв.: Le schéma iconographique de la Pentecôte; *Grabar*, 1982. С. 207—220, на болг.яз.).

Ред. ■ кн.: *Millet G. Monuments d'Athos. Part 1: Les peintures. Album. Paris, 1927 // SK. 1928. T. 2. С. 364—365 (на рус.яз.).*

### 1929

L'Hotel de Ville d'Ensisheim // Arch. Als. 1929. T. 8. P. 85—113.

Ред. ■ кн.: *Muratoff P. La peinture byzantine. Paris, 1928 // Byz. 1929. T. 4 (1927—1928). P. 660—668.*

Ред. ■ кн.: *Strzygowski J. Die altslavische Kunst. Augsburg, 1929 // BS. 1929. T. 1. P. 227—231.*

### 1930

Нерукотворенный Спас Ланского собора. Прага, 1930 (Ζωγραφικά, 3) (изд. на фр. яз.: La Sainte Face de Laon: Le Mandyon dans l'art orthodoxe. Prague, 1931).

Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe // L'art byzantin chez les slaves: Les Balkans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenski. Paris, 1930. P. 264—276 (перезид.: *Grabar, 1968. N 43*).

Bibliographie de l'art byzantin chez les bulgares, les serbes et les roumains: Bulgarie (в соавторстве ■ K. Mijatev) // Ibid. P. 417—426.

### 1931

Les Croisades de l'Europe orientale dans l'art // Mélanges Charles Diehl. Paris, 1931. Vol. 2: Art. P. 19—27 (перезид.: *Grabar, 1968. N 14*).

Histoire d'art en Europe Centrale et en Europe Orientale: L'art médiéval en Pologne et en Tchecoslovaquie // Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg. Strasbourg, 1931. T. 9, N 5. P. 179—182; N 6. P. 212—217.

Памятники греко-восточной миниатюры [Предисл. ■ рус. яз. ■ ст., приведенной далее в нашем списке] // SK. 1931. T. 4. С. 215—217.

Miniatures gréco-orientales, 1: Le tétraévangile Vaticanus graecus 354 // Ibid. P. 217—225 (перезид.: *Grabar, 1968. N 62, 1; Grabar, 1982. С. 162—167, на болг. яз.*).

Nikolaj Michajlovič Beljaev [Некролог] // Byz. 1931. T. 6. P. 517—518.

Ред. ■ кн.: *Henry P. Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle: Architecture et peinture. Contribution à l'étude de la civilisation moldave. Paris, 1930 // Revue critique. Paris, 1931. Vol. 8. P. 359—365 (перезид.: *Grabar, 1968. N 67, под назв.: Notice sur les églises de la Moldavie du Nord*).*

Ред. ■ кн.: *Kondakov N.P. The Russian Icons / Transl. E. H. Minns. Oxford, 1927 // Byz. 1931. T. 6. P. 912—918.*

Ред. на кн.: *Rice T. Byzantine Glazed Pottery. Oxford, 1930 // BZ. 1931. Bd 31. S. 400—407.*

### 1932

Miniatures gréco-orientales, 2: Un manuscrit des Homélies de Saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque Nationale d'Athènes (Atheniensis 211) // SK. 1932. T. 5. P. 259—298 (перезид.: *Grabar, 1968. N 62, 2; Grabar, 1982. С. 168—206, ■ болг. яз.*).

Notre Dame de Vladimir. Ред. и аннотации на кн.: а) *Anisimov A. I. Our Lady of Vladimir. Prague, 1932; б) Belaeu N. M. The Icon of Our Lady's «Umlenie» from the Soldatenkov Collection. Prague, 1932; в) Grabar A.N. La Sainte Face de Laon: Le Mandyon dans l'art orthodoxe. Prague, 1931 (coll. Ζωγραφικά. T. 1, 2, 3) // Byz. 1932. T. 7. P. 586—587.*

Primitifs russes. Ред. ■ кн.: *Muratoff P. Trente-cinq Primitifs russes: Collection Jacques Zolotnizky / Préface de H. Focillon. Paris, 1931 // Ibid. P. 584—586.*

### 1933

L'origine des façades peintes des églises moldaves // Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga. Paris, 1933. P. 365—382 (перезид.: *Grabar, 1968. N 63*).

### 1934

Ред. на кн.: *Мавроудинов Н. Еднокорабната и кръстовидната църква по българските земи до края на XIV ■ София. 1931 // Byz. 1934. T. 9. P. 435—439.*

Ред. на кн.: *Миятев Кр. Кръглата църква в Преслав. София, 1932 // Ibid. P. 440—442.*

Ред. на кн.: *Рашенов А. (в соавт. с С. И. Покровским). Месеоврийски църкви: Художествени паметници ■ България. София, 1932. T. 2 // Ibid. P. 439.*

Ред. на кн.: *Филов Б. Софийската църква Св. Георги. София, 1933 // Ibid. P. 442—444.*

### 1935

Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine // SK. 1935. T. 7. P. 103—117 (перезид.: *Grabar, 1968. N 21; Grabar, 1982. С. 77—89, ■ болг. яз.*).

Georges Balg [Некролог, ■ рус. яз.] // SK. 1935. T. 7. P. 263.

### 1936

L'Empereur dans l'art byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient. Paris, 1936 (изд. 2-е: Paris, 1971).

[Тексты каталожных описаний резных костяных иконок ■ панатий русского происхождения ■ собрании Ватикана. N A 120, 127—130] // Могеу С. R. Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana. Città del Vaticano, 1936. P. 91—92, 95—98.

Sculpture byzantine. Реп. на кн.: Bréhier L. La sculpture et les arts mineurs byzantins. Paris, 1936 // Byz. 1936. T. 9. P. 766—767.

#### 1937

Реп. на кн.: Миятев К. Преславската керамика. София, 1936 // BZ. 1937. Bd 37. S. 477—482.

Реп. на кн.: Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin, 1935 // Анали. 1937. Т. 9. С. 88—89.

#### 1938

L'art byzantin: 86 héliotypies précédées d'une introd. par André Grabar. Paris, 1938.

Крещение Руси ■ истории искусства // Владимирский сборник. Белград, 1938. С. 73—88 (перевод: Grabar, 1968. N 89, ■ фр.яз. под назв.: La conversion de la Russie en histoire de l'art).

Paul Perdrizet et les études byzantines (1870—1938) // Byz. 1938. T. 13. P. 777—779 [вариант на рус. яз. см. под 1940 г.].

Реп. ■ кн.: Der Nersessian S. L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph. Paris, 1937 // Byz. 1938. T. 13. P. 710—719.

#### 1939

Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale: 66 photographies inédites / Introd. par André Grabar. Paris, 1939.

L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens // Annuaire (1939—1940). 1939. P. 5—37 (перевод: Grabar, 1968. N 13).

#### 1940

L'expansion de la peinture russe au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles // Анали. 1940. T. 11. С. 65—93 (перевод: Grabar, 1968. N 71).

П. Пердризе ■ византиноведение (1870—1938) // Анали. 1940. T. 11. С. 246—248 (вариант на фр. яз. см. под 1938 г.).

Реп. ■ ст.: Bratschkova (Bratschkoff) M. Die Muschel in der antiken Kunst (Изв. ■ Българския археологически институт. София, 1938. Т. 12. С. 1—128) // Ibid. С. 276—277.

#### 1941

Les fresques de la synagogue de Doura-Europos // CRAI (1941). 1941. P. 77—90 (резюме доклада на заседании 7 марта 1941 г.).

Le thème religieux des fresques de la synagogue de Doura (245—246 après J.-C.) // RHR. 1941. T. 123, fasc. 2—3. P. 143—192; 1941. T. 124, fasc. 1. P. 5—35 (перевод: Grabar, 1968. N 59).

#### 1942

Cathédrales multiples et groupements d'églises en Russie // RES. 1942. T. 20. P. 91—120 (перевод: Grabar, 1968. N 70; Грабар, 1982. С. 90—111, на болг. яз.).

#### 1943

Martyrium: Recherches sur le culte de reliques et l'art chrétien antique. Album. Paris, 1943 (см. также под 1946 г.).

Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne (Ambrosianus 49—50): Album. Paris, 1943.

#### 1945

Les ambons syriens et la fonction liturgique de la nef dans les églises antiques // Cah. Arch. 1945. Vol. 1. P. 129—133 (перевод: Grabar, 1968. N 52).

L'architecture balkanique avant et après les invasions à la lumière des découvertes récentes // CRAI. Paris, 1945. P. 270—287.

La byzantinologie française pendant la guerre // Byz. 1944—1945. T. 17. P. 431—438.

[Les découvertes archéologiques de Baouït] (изложение ■ выступления ■ заседании 7 октября 1942 г.) // BAF (1942). 1945. P. 180—181.

Une fresque visigothique et l'iconographie de silence // Cah. Arch. Vol. 1945. T. 1. P. 124—128 (перевод: Grabar, 1968. N 47).

Plotin et les origines de l'esthétique médiévale // Cah. Arch. 1945. Vol. 1. P. 15—34 (перевод: Grabar, 1968. N 2; Грабар, 1982. С. 234—251, на болг. яз.; Grabar, 1992. P. 26—87).

#### 1946

Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, 1946. T. 1: Architecture; T. 2: Iconographie (изд. 2-е: Paris, 1971).

The Basilika of Belovo (в соавт. с W. Emerson) // Bulletin of the Byzantine Institute (Boston, Paris, Istanbul), Paris, 1946. T. 1. P. 43—59 (перевод: Грабар, 1982. С. 60—69, на болг. яз.).

Kondakov and the Treasure of Nagy-Szent-Miklos // Bulletin of the Byzantine Institute (Boston, Paris, Istanbul). Paris, 1946. T. 1. P. 3—5.

#### 1947

L'étude des fresques romanes (à propos du centième anniversaire de la première monographie

consacrée à des peintures murales romanes) [Merimée P. Notices sur les peintures de l'église de Saint-Savin, 1845] // Cah. Arch. 1947. Vol. 2. P. 163—177 (перезд.: Grabar, 1968. N 80).

Un graffiti slave sur la façade d'une église de Bucovine // RES. 1947. T. 23. P. 89—101 (перезд.: Grabar, 1968. N 7).

Saint-Front de Périgueux et le chevet-martyrium // Orientalia Christiana Periodica. Roma, 1947. T. 13.: Miscellanea Guillaume de Jerphanion. P. 501—508 (перезд.: Grabar, 1968. N 86).

Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI<sup>e</sup> siècle et sur le symbolisme de l'édifice chrétien // Cah. Arch. 1947. Vol. 2. P. 41—67 (перезд.: Grabar, 1968. N 3).

## 1948

Les peintures de l'Évangéliste de Sinope (Bibl. Nat. Suppl. Gr. 1286) reproduites en fac-similé / Introd. de André Grabar. Paris, 1948.

[Images de la Théophanie et de la Majesté du Christ dans les absides antiques et romanes] (изложение выступления на заседании 11 марта 1943 г.) // BAF (1943—1944). 1948. P. 40.

[L'iconographie chrétienne du II<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle] (изложение выступления на заседании 21 апреля 1943 г.) // Ibid. P. 79—81.

[Les constructions de Constantin au Golgotha et aux Saints-Apôtres] (изложение выступления на заседании 26 мая 1943 г.) // Ibid. P. 101—102.

[Mosaïques et fresques carolingiennes] (изложение выступлений на заседаниях 31 и 28 июня 1943 г.) // Ibid. P. 285—302.

Le monuments de Tsarichin Grad et Justiniana Prima // Cah. Arch. 1948. Vol. 3. P. 49—63.

Note sommaire sur les travaux français dans le domaine de la byzantinologie pendant les années 1939—45 // BS. 1947—1948. T. 9. P. 126—132.

## 1949

Christian Architecture, East and West: From the Martyrium to the Church // Archaeology. New York, 1949. T. 2. N. 2. P. 95—104.

Fresques d'Aoste et l'étude des peintures romanes // Critica d'arte. Firenze, 1949. T. 8. P. 261—273 (перезд.: Grabar, 1968. N 83).

Observations sur les fresques de Saint-Savin (в соавт. с P. Dechamps, M. Thibout) // Cah. Arch. 1949. Vol. 4. P. 135—147 (A. H. Грабару принадлежит раздел «Distribution des sujets sur la vouste». P. 144—147).

Ред. и кн.: Denis N. M., Boulet R. Romée ou le pèlerin moderne à Rome. Paris, 1948 // Cah. Arch. 1949. T. 4. P. 162.

Ред. на кн.: Masai F. Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise. Bruxelles; Anvers, 1947 // Ibid. P. 156—161.

Ред. на кн.: Neefs et Clochers: Collection publiée par les Édition du Cerf. Paris // Ibid. P. 161—162.

Ред. и кн.: L'Orange H.-P. (unter Mitarbeit von A. von Gerkan). Der spätantike Bildschmuck des Konstantinobogens. Berlin, 1939 // Ibid. P. 153—156.

## 1950

Les fresques de Castelseprio // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1950. Vol. 37 (année 92). P. 107—114 (перезд.: Grabar, 1968. N 74; Grabar, 1983. C. 12—17, на болг. яз.).

Quelques reliques de saint Démétrios et le Martyrium du Saint à Salonique // DOP. 1950. Vol. 5. P. 1—28 (перезд.: Grabar, 1968. N 34; Grabar, 1982. C. 132—153, на болг. яз.).

## 1951

La basilique chrétienne et les thèmes de l'architecture sacrale dans l'Antiquité // Kunstchronik. München, 1951. 4. Jahrgang. P. 98—102.

Image biblique d'Apamée et fresques de la synagogue de Doura // Cah. Arch. 1951. Vol. 5. P. 9—14 (перезд.: Grabar, 1968. N 60; No graven images: Studies in Art and the Hebrew Bible / Ed. J. Gutmann. New York, 1971. P. 114—119; Grabar, 1983. C. 132—153, на болг. яз.).

Influences musulmanes sur la décoration des manuscrits slaves balkaniques // RES. 1951. T. 27: Mélanges André Mazon. P. 124—135 (перезд.: Grabar, 1968. N 55).

Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie // DOP. 1951. Vol. 6. P. 27—49 (перезд.: Grabar, 1968. N 18; Grabar, 1983. C. 68—72, на болг. яз.).

La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge // Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International d'Études byzantines (Paris, 1948). Paris, 1951. Vol. 2. P. 17—143 (перезд.: Grabar, 1968. N 4; Grabar, 1982. C. 221—223, на болг. яз.; Grabar, 1992. P. 89—121).

Предисл. и кн.: Ebersolt V. Constantinople: Recueil d'études d'archéologie et d'histoire. Paris, 1951.

## 1952

Concordia Saggittaria // Cah. Arch. 1952. Vol. 6. P. 151—162.

Peinture murale: Notes critiques // Ibid. P. 177—191.

Le trône des martyrs // Ibid. P. 31—41 (перезд.: Grabar, 1968. N 26).

Le succès des art orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens // MJdbk. 1952. F. 3. Bd 2



(1951). P. 32—60 (перевод: Grabar, 1968. N 22; *Грбар*, 1983. С. 38—67, на болгар. яз.).  
Vsevolod Basanoff. 1897—1951 // *Annuaire*. Paris, 1951—1952. P. 13—15.

## 1953

**La peinture byzantine.** Étude historique et critique. Genève: Skira, 1953.

Изд. ■ аял. аз.: Byzantine Painting. Historical and Critical Study. Geneva: Skira, 1953.

Byzance // Symbolisme cosmique et monuments religieux: Catalogue de l'exposition. Juillet 1953. Musée Guimet. Paris, 1953. Vol. 1: Texte. P. 65—72; Vol. 2: Illustrations. Pl. 33—38. Cat. 126—140 (перевод: Grabar, 1968. N 6, ■ сокращ. виде; *Грбар*, 1983. С. 73—74, на болгар. яз.).

Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du Moyen Âge // *Arte del Primo Milenio. Atti del II Convegno per lo studio dell'arte del Alto Medio Evo tenuto presso l'Università di Pavia nel settembre 1950*. Pavia, 1953. P. 312—319 (перевод: Grabar, 1968. N 56; *Грбар*, 1983. С. 5—11, ■ болгар. яз.).

Orfèvrerie mosane — orfèvrerie byzantine // *L'Art Mosan. Journée d'études* (Paris, février 1952) / Ed. P. Francastel, préf. L. Febvre. Paris, 1953. P. 119—126 (перевод: Grabar, 1968. N 79).

Gabriel Millet // *Byz.* 1953. T. 22 (1952). P. 519—525 (перевод: Grabar, 1968. N 92. См. ■■■■ под 1955 г.).

## 1954

**Les fresques de Castelseprio et l'Occident** // *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern. Actes du III<sup>e</sup> Congrès International pour l'étude du Haut Moyen Âge*. Septembre 1951. Olten; Lausanne, 1954. P. 85—93 (перевод: Grabar, 1968. N 76; *Грбар*, 1983. С. 135—141, ■ болгар. яз.).

God and the «Family of Princes» Presided over by the Byzantine Emperor // *Harvard Slavic Studies*. Cambridge, Mass, 1954. Vol. 2: Essays dedicated to Francis Dvornik. P. 117—123 (перевод: Grabar, 1968. N 10).

Les mosaïques de Germigny-des-Prés // *Cah. Arch.* 1954. Vol. 7. P. 171—183 (перевод: Grabar, 1968. N 77; *Грбар*, 1983. С. 145—157, на болгар. яз.).

Notes sur l'iconographie ancienne de la Vierge // *Les Cahiers Techniques de l'Art*. Strasbourg, 1954. Vol. 3. P. 5—9 (перевод: Grabar, 1968. N 41, под назв.: Découverte à Rome d'une icône de la Vierge à l'encastrique; *Грбар*, 1983. С. 9—103, на болгар. яз.).

Un nouveau reliquaire de Saint Démétrios // *DOP*. 1954. Vol. 8. P. 305—313 (перевод: Grabar, 1968. N 35; *Грбар*, 1982. С. 154—159, на болгар. яз.).

À propos du nimbe crucifère à Castelseprio // *Cah. Arch.* 1954. Vol. 7. P. 157—159 (перевод: Grabar, 1968. N 75; *Грбар*, 1983. С. 142—144, на болгар. яз.).

Relief du Landesmuseum de Bonn // *BAF* (1950—1951). 1954. P. 225—228 (изложение доклада на заседании 19 декабря 1951 г. В расширенном ■ переработанном виде опубликовано в кн.: Grabar, 1968. N 58, под назв.: Un relief du XI<sup>e</sup> siècle à Brauweiler et l'origine des motifs «sassanides» dans l'art du Moyen Âge; *Грбар*, 1983. С. 75—84, ■ болгар. яз.).

Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // *DOP*. 1954. Vol. 8. P. 161—199 (перевод: Grabar, 1968. N 37; *Грбар*, 1983. С. 104—134, ■ болгар. яз.).

Sculpture à Rome et Byzance jusqu'à 600 après J.-C. // *Les sculpteurs célèbres*. Paris, 1954. P. 130—138 (перевод: Grabar, 1968. N 87; *Грбар*, 1983. С. 85—97, ■ болгар. яз.).

La «Sedia di San Marco» à Venise // *Cah. Arch.* 1954. Vol. 7. P. 19—34 (перевод: Grabar, 1968. N 27).

Trônes épiscopaux des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles ■ Italie Méridionale // *Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Köln, 1954. Bd 16. P. 7—52 (перевод: Grabar, 1968. N 28).

Река на кн.: Boeckler A. Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani. Marburg am Lahn; Berlin, 1953 // *Kunstchronik*. München; Nürnberg, 1954. Bd 7. S. 10—20 (перевод: Grabar, 1968. N 85, ■ нем. яз., ■ под назв. на фр. яз.: Notices sur les portes de bronze en Italie Méridionale).

## 1955

Les mosaïques byzantines à Thessalonique // *Corsi*. Ravenna, 21 marzo—3 aprile 1955. Ravenna, 1955. Fasc. 1. P. 34—35

Les mosaïques à Ste-Sophie de Constantinople // *Ibid*. P. 36—37.

Les mosaïques du monastère de Chora (Kahrie-Djami) à Constantinople // *Ibid*. P. 38—39.

Portraits oubliés d'empereurs byzantins // *Recueil publié à l'occasion du cent-cinquantième de la Société nationale des antiquaires de France: 1804—1954*. Paris, 1955. P. 229—233 (перевод: Grabar, 1968. N 17; *Грбар*, 1983. С. 158—160, ■ болгар. яз.).

The Virgin in a Mandorla of Light // *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend* / Ed. K. Weitzmann. Princeton, 1955. P. 305—311 (перевод: Grabar, 1968. N 42).

Gabriel Millet (1867—1953). Nécrologie // *Annuaire*. 1954—1955. P. 11—20 (см. также под 1953 г.).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art profane d'Italie méridionale; les jeudis: Rayonnement de Byzance au Nord de la Mer Noire] // ACF. 1955. P. 252—260 (перезид.: Grabar, 1968. N 94. P. 1149—1153).

Преджл. к кк.: Catalogue des négatifs de la Collection chrétienne et byzantine fondée par Gabriel Millet. Paris, 1955. P. VII—VIII.

## 1956

«L'esthétisme» d'un théologien humaniste byzantin du IX<sup>e</sup> siècle // Mélanges en l'honneur de Moseigneur Michel Andrieu. Strasbourg, 1956. (Revue des sciences religieuses, volume hors série). P. 189—199 (перезид.: Grabar, 1968. N 5; Грабар, 1983. C. 161—168, на болг. яз.).

La fresque des Saintes Femmes au Tombeau à Doua // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 9—26 (перезид.: Grabar, 1968. N 40).

Quelques observations sur le décor de l'église de Quartamin // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 83—91 (перезид.: Grabar, 1968. N 53).

Trônes d'évêques en Espagne du Moyen Âge // Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann. Berlin, 1956. S. 1—10 (перезид.: Grabar, 1968. N 29).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art profane en Italie méridionale; les jeudis: L'illustration du Psautier et les débuts du livre illustré] // ACF. 1956. P. 300—308 (перезид.: Grabar, 1968. N 94. P. 1153—1157).

Mosaïques à Ravenne. Рец. на кк.: Nordstrom C. O. Ravennastudien: Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna. Uppsala, 1953 // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 243—253.

Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge. Рец. на кк.: Cecchelli C. Mater Cristi. Roma, 1946—1954. Vol. 1—4 // Ibid. P. 254—262 (перезид.: Grabar, 1968. N 44).

Histoire des tissus historiés. Рец. на кк.: Coulin-Weibel A. Two Thousand Years of Textiles: The Figured Textiles of Europe and the Near East. New York, 1952 // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 261—265 (перезид.: Grabar, 1968. N 90).

Une couronne du début du XIII<sup>e</sup> siècle et les coiffures d'apparat féminines. Рец. на кк.: Deer J. Der Kaiserornat Friedrichs II. Berne, 1952 // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 265—273 (перезид.: Grabar, 1968. N 91).

Monuments paléochrétiens. Рец. на книги: a) Krautheimer R. Corpus basilicarum christianarum Romae: Le basiliche cristiane antiche di Roma. Sec. IV—IX. Città del Vaticano, s. d. Vol. 1, fasc. 4; b) Mazzotti M. La basilica di Sant'Apollinare in Classe. Città del Vaticano, 1954 // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 273—275.

Рец. на кк.: Schramm P. E. Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Stuttgart, 1954—1956. Bd 1—3 // Journal de Savants. Paris, 1956. Janv.—mars. P. 5—19; Ibid. Avr.—juin. P. 77—92; Ibid. Paris, 1957. Janv.—mars. P. 25—31 (перезид.: Grabar, 1968. N 8, в виде ст., под назв.: L'archéologie des insignes médiévaux du pouvoir; Грабар, 1983. C. 169—194, на болг. яз.).

## 1957

Le Haut Moyen Âge: De la fin de l'époque romaine au onzième siècle (в соавт. с C. Nordenfalk). Genève: Skira, 1957.

Изд. на англ. яз.: Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Century. Geneva: Skira, 1958.

L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologique. Paris, 1957 (изд. 2-е: Paris, 1984).

Le baptistère paléochrétien: Les problèmes que pose l'étude des baptistères paléochrétiens // Actes du V<sup>e</sup> Congrès International d'archéologie chrétienne. Aix-en-Provence, Septembre 1954. Città del Vaticano; Paris, 1957. P. 187—188.

Byzance et Venise: Rapports artistiques // Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte (Venezia, 1956). Venezia, 1957. P. 45—55 (перезид.: Grabar, 1968. N 88).

Basiliques et baptistères groupés de part et d'autre de l'atrium // Vjesnik na arheologiju i historiju dalmatinsku. T. 56—59 (1954—1957); Zbornik radova posvećenih M. Abramčiču. T. 1. Split, 1957. P. 224—230 (перезид.: Grabar, 1968. N 38; Грабар, 1983. C. 220—225, на болг. яз.).

La décoration des couples à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento // JOB. 1957. Bd 6. P. 111—124 (перезид.: Grabar, 1968. N 84).

Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues // Byz. 1957. T. 25—27 (1955—1957). P. 581—590 (перезид.: Grabar, 1968. N 63; Грабар, 1983. C. 235—241, на болг. яз.).

Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours // Cah. Arch. 1957. Vol. 9. P. 329—341 (перезид.: Grabar, 1968. N 81).

Le reliquaire byzantin de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle // Karolingische und ottonische Kunst. Werden. Wesen. Wirkung: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archaeologie. Wiesbaden, 1957. Bd 3. S. 282—297 (перезид.: Grabar, 1968. N 33; Грабар, 1983. C. 212—219, на болг. яз.).

La soie byzantine de l'évêque Gunther à la cathédrale de Bamberg // MjdbK. 1957. F. 3. Bd 7 (1956). P. 7—26 (перезид.: Grabar, 1968. N 19; Грабар, 1983. C. 195—211, на болг. яз.).

Кафедральный собор Св. Александра Невского в Париже // Сборник статей ко дню пятидесятилетия епископского служения Высокопреосвященней-

шего митрополита Владимира. 1907—1957. Париж, 1957 (Церковный вестник. N 2/66). С. 29—33.

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: Les industries d'art, notamment dans l'entourage des princes et sous leur contrôle; l'évolution de l'iconostase, l'ambon; les juëdis: Les manuscrits illustrés IX<sup>e</sup>—XI<sup>e</sup> siècles] // ACF. 1957. P. 368—376 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1157—1161).

San Lorenzo de Milan. Реп. ■ кн.: *Calderini A., Chierici G., Cecchelli C.* La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano. Milano, 1951 // Cah. Arch. 1957. Vol. 9. P. 345—348.

Illustrations del Iliade. Реп. на кн.: *Bianchi Bandinelli R.* Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana). Olten, 1955 // Ibid. P. 349—353.

Peinture de Dugento. Реп. на кн.: *Regghianti C.L.* Pittura del Dugento a Firenze. Firenze, 1955 // Ibid. P. 353—354.

Mosaïques du Baptistère de Florence. Реп. ■ книги: а) Mosaici del Battistero di Firenze: Le storie di S. Giovanni Batista. Firenze, 1954; б) Mosaici del Battistero di Firenze: Le storie di N. S. Gesù Cristo. Firenze, 1955 // Ibid. P. 353—355.

Art russe du Moyen âge. Реп. ■ кн.: История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменов. М., 1953. Т. 1; М., 1954. Т. 2; М., 1955. Т. 3 // Ibid. P. 355—359.

## 1958

Les Ampoules de Terre Sainte: Monza — Bobbio. Paris, 1958.

La peinture romane du onzième au treizième siècle (в соавт. с С. Nordenfalk). Geneve, Skira, 1958.

Изд. на англ. яз.: Romanesque Painting from the Eleventh to the Thirteenth Century. S. I: Skira, 1958.

Les émaux byzantins du Trésor Saint-Marc de Venise // Cahiers de la céramiques et des arts du feu. Paris, 1958. T. 12. P. 164—176.

L'Imago Clipeata chrétienne // CRAI (1957). Paris, 1958. P. 209—213 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 50).

L'interdiction des images et l'art du palais à Byzance et dans l'Islam ancien // CRAI (1957). Paris, 1958. P. 393—401 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 54; *Грабар*, 1983. С. 228—234, на болг. яз.).

Peinture murale chrétiennes: Antiquité — Byzance — art pré-roman et roman // Cahiers de civilisation médiévale X<sup>e</sup>—XII<sup>e</sup> siècles. Poitiers, 1958. T. 1. P. 9—15 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 73).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'architecture à Constantinople du IV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle; les juëdis: L'iconographie chrétienne de Terre Sainte avant l'invasion arabe] // ACF. 1958. P. 411—422 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1161—1167).

Grèce: Mosaïques byzantines (в соавт. с С. Nordenfalk). New York, 1959. (Coll. UNESCO de l'art mondial).

Изд. ■ англ. яз.: Greece: Byzantine Mosaics. New York, 1960.

Изд. ■ итал. яз.: Grecia: Mosaici bizantini. New York, 1959.

Images d'une église chrétienne parmi les peintures musulmanes de la chapelle Palatine à Palerme // Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag. Berlin, 1959. S. 226—233 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 57).

La Mere Céleste dans l'iconographie carolingienne et romane // BAF (1957). 1959. P. 98—100 [изложение доклада ■ заседании 12 июня 1957 г.] (перезид.: *Grabar*, 1968. N 48; *Грабар*, 1983. С. 226—227, на болг. яз.).

À propos d'une icône byzantine du XIV<sup>e</sup> siècle au Musée de Sofia (notes sur les sources et les procédés des peintres sous les Paléologues) // Cah. Arch. 1959. Vol. 10. P. 289—304 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 64).

Quelques notes sur les peintures romanes de l'Auvergne (cathédrale du Puy et grotte de Jonas) // BAF (1957). 1959. P. 162—163 [изложение доклада на заседании 20 ноября 1957 г.] (перезид.: *Grabar*, 1968. N 82).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: La sculpture byzantine, principalement constantinopolitaine; les juëdis: L'art chrétien antérieur à la Paix de l'Église et plus spécialement les monuments chrétiens du III<sup>e</sup> siècle] // ACF. 1959. P. 457—464 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1167—1171).

Livres sur les icônes. Обзор и ред. ■ книги: а) *Talbot Rice D.* Russian Icons. London; New York, 1947; б) *Hackel A.* Les icônes dans l'Église d'Orient. Freiburg in Breisgau; Chevetogne, 1952; в) *Rothemann.* Ikonenkunst: Ein Handbuch. München, 1954; д) *Winkler M.* Festtage. Recklinghausen, 1957; е) *Fabrics U.* Jesus Christus. Recklinghausen, 1957; ф) *Čorović-Ljubinković M.* Les icônes d'Ochrid. Belgrad, 1953; г) *Felicit-Liebenfels W.* Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten; Lausanne, 1956; h) Γ. και Μ. Σοφίου. Εἰκόνες τῆς μονῆς Σίνα. Αθήνα, 1956. Т. 1; Αθήνα, 1958. Т. 2; i) *Ouspensky L., Lossky W.* Der Sinn der Ikonen. Bern; Olten, 1952; j) *Kjellin H.* Ryska Ikoner i Svensk och Norsk Ago. Stockholm, 1956; k) USSR: Early Russian Icons / Pref. I. Grabar. Text V. Lazarev, O. Demus. UNESCO, 1958 // Cah. Arch. 1959. Vol. 10. P. 311—321.

Sainte-Sophie de Kiev. Реп. на кн.: *Powstenko O.* The Cathedral of St. Sophia in Kiev. New York, 1954 // Ibid. P. 321—323.

Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks: Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'Empire byzantine // DOP. 1960. Vol. 14. P. 121—146 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 20).

Quel est le sens de l'offrande de Justinien et Théodora sur les mosaïques de Saint-Vital? // Felix Ravenna. Ravenna, 1960. Fasc. 30 (81). P. 63—77 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 36).

Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien, 1 // Cah. Arch. 1960. Vol. 11. P. 41—71 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 61, 2).

Les origines de l'icône chrétienne et byzantine (résumé) // Corsi. Ravenna, 27 marzo—8 aprile 1960. 1960. Vol. 7. Fasc. 1. P. 57—59.

Miniatures byzantines du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle (résumé) // Ibid. P. 59—61.

Émaux byzantins du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle (résumé) // Ibid. P. 63—65.

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: La sculpture du Haut Moyen Âge, IX<sup>e</sup>—XI<sup>e</sup> siècle; les jeudis: L'art chrétien du IV<sup>e</sup> siècle] // ACF (1959—1960). 1960. P. 333—343 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1171—1179).

Deux études sur l'art à Constantinople au V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles. Ред. ■ кн.: a) *Deichmann F. W.* Studien zur Architektur Konstantinopels im 5. und 6. Jahrhundert nach Christus. Baden-Baden, 1956; b) *The Great Palace of the Byzantine Emperors: Second Report* / Ed. D. T. Rice. Edinburgh, 1958 // Cah. Arch. 1960. Vol. 11. P. 263—270.

Iconographie. Ред. ■ кн.: *Villette J.* La resurrection du Christ dans l'art chrétien du II<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle. Paris, 1957 // Ibid. P. 272—272.

Deux livres sur la peinture du Haut Moyen Âge en Occident. Ред. ■ кн.: a) *Koehler W.* Die karolingischen Miniaturen. Berlin, 1958. Bd 2: Die Hofschule Karls des Grossen; b) *Schrade H.* Vor- und Frühromanische Malerei. Köln, 1958 // Ibid. P. 272—275.

Miniatures latines de Terre Sainte. Ред. ■ кн.: *Buchthal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem / With Liturgical and Palaeographical Appendices by F. Wormald. Oxford, 1957 // Ibid. P. 275—277.

Zur Geschichte von Spira, Globus und Reichsapfel. Ред. ■ кн.: *Schramm P. E.* Spira, Globus, Reichsapfel: Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum «Nachleben» der Antike. Stuttgart, 1958 // Historische Zeitschrift. München, 1960. Bd 194. S. 336—348 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 9).

## 1961

Bulgarie. Peintures murales du Moyen Âge (s. соавт. с К. Миятевым). Paris, 1961 (Coll. UNESCO de l'art mondial).

Изд. на англ. яз.: Bulgaria. Medieval Wall Painting. New York, 1961.

Изд. ■ нем. яз.: Bulgarien. Wandgemälde des Mittelalters. München, 1961.

Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie // SPBII. 1961. T. 7. P. 13—22 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 30).

Résumé de cours au Collège de France [La création en iconographie chrétienne] // ACF. 1961. P. 317—323 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1179—1183).

## 1962

Roumanie: Églises peintes de Moldavie (s. соавт. с G. Oprescu). Paris, 1962 (Coll. UNESCO de l'art mondial).

Изд. на англ. яз.: Rumania: Painted Churches of Moldavia. New York, 1962.

Изд. на нем. яз.: Rumänien: Bemalte Kirche in der Moldau. München, 1962.

Le portrait en l'iconographie paléochrétienne // Revue des sciences religieuses. Strasbourg, 1962. T. 36. N 3—4. P. 87—109 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 49; *Грабар*, 1983. С. 242—258, ■ болг. яз.).

Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien, 2 // Cah. Arch. 1962. Vol. 12. P. 115—152 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 61, 2).

Un reliquaire provenant d'Isaurie // Cah. Arch. 1961. Vol. 13. P. 49—59 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 31).

Sur les sources des peintures byzantines des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles // Cah. Arch. 1962. Vol. 12. P. 351—380 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 65; *Грабар*, 1983. С. 301—321, ■ болг. яз.).

Светское изобразительное искусство домонгольской Руси ■ «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. Л., 1962. Т. 18. С. 233—271 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 25, на фр. яз. под назв.: L'art profane en Russie pré-mongole et le «Dit d'Igor»; *Грабар*, 1983. С. 259—300, на болг. яз.).

Résumé des cours ■ Collège de France [les lundis: La création en iconographie chrétienne; les jeudis: L'art de l'an mil dans les pays du bassin méditerranéen, principalement l'oeuvre byzantine du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle] // ACF. 1962. P. 355—360 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1184—1188).

Les colonnes historiées de Rome et de Constantinople. Ред. ■ кн.: *Becatti G.* La colonna coclide istoriata. Roma, 1960 // Cah. Arch. 1962. Vol. 12. P. 383—384.

Le programme iconographique des absides paléochrétiennes. Ред. ■ кн.: *Ihm Chr.* Die Programme der christlichen Apismalerei: vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960 // Ibid. P. 385—386.

Les miniatures syriennes et arméniennes. Ред. ■ кн.: a) *The Rabballa Gospels: Facsimile edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I*, 56 in

the Mediceo-Laurentian Library / Ed. and commented C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi. Olten; Lausanne, 1959; b) *Der Nersessian S. The Cester Beatty Library: A Catalogue of the Armenian Manuscripts*. Dublin, 1958; c) *Друное Л. А. Древнеармянская миниатюра*. Ереван, 1952; *Miniatures arméniennes / Texte et note par L. Dournovo. Préf. S. Der Nersessian*. Paris, 1960 // *Ibid.* P. 386—392.

Une église paléochrétienne en Palestine. Реч. на кк.: *Delougaz P., Haines C. R. A Byzantine Chapel at Khirbat al-Karak*. Chicago, 1960 // *Ibid.* P. 392. Le Mont-Athos. Реч. на кк.: *Sherrard Ph. Athos: The Mountain of Silence*. London, 1960 // *Ibid.* P. 392.

Synthronos dans les martyria Byzantins. Реч. на ст.: *Kollwitz J.* [Отчет о раскопках в Песафа-Сергиополис] // *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im vorderem Orient*. Berlin, 1959 // *Cah. Arch.* 1962. Vol. 12. P. 393.

Symboles du temple. Реч. на кк.: *Avigad N.* Excavations at Bath She'arim, 1954: Sixth Season. Preliminary Report. Jerusalem, 1955 // *Ibid.* P. 393—394.

Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des latifundia romains [обзор отчетов о реставрационных работах] // *Ibid.* P. 394—395.

Une Lexique de l'iconographie chrétienne. Реч. на кк.: *Aurenhammer H.* Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien, 1959—1962. Fasc. 1—3 (Alpha und Omega — Blasius) // *Cah. Arch.* 1962. Vol. 13. P. 289—290.

Nouvelles découvertes de Synagogues antiques ■ Palestine et à Ostie. Реч. ■ кк. и на ст.: *Rabinowitz L. M.* Found for the Exploration of Ancient Synagogue. Jerusalem, 1960. Bull. 3; *Scarpapino F.* La sinagoga di Ostia // *Bollettino d'arte*. 1961. N 4. Oct.-dic. P. 326—337 // *Cah. Arch.* 1962. Vol. 13. P. 290—292.

Iconographie de la Vierge. Реч. ■ кк.: *Wellen G. A.* Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in Frühchristlicher Zeit. Utrecht, 1960 // *Ibid.* P. 292—293.

Deux manchettes émaillées byzantines. Реч. на ст.: *Πελεκονίδης Σ.* Τὰ χρυσὰ βυζαντινὰ κοσμήματα τῆς Θεσσαλονίκης // *ΔΧΑΕ*. Per. 4. T. 1. Aqhvai, 1959 // *Cah. Arch.* 1962. Vol. 13. P. 292—296 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 24).

Pénétration byzantine en Islande et ■ Scandinavie. Реч. ■ кк.: *Jonasdottir S.* An 11th Century Byzantine Last Judgment in Iceland. Reykjavik, 1959 // *Cah. Arch.* 1962. Vol. 13. P. 296—301 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 72).

Предисл. к кк.: *Khatchatrian A.* Les baptistères paléochrétiens. Plans, notices et bibliographie. Paris, 1962.

Предисл. к кк.: *Maillard E.* Églises byzantines. Paris, 1962.

## 1963

Byzance. L'art byzantine du Moyen âge (du VIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle). Paris, 1963.

Изд. на англ. яз.: *Byzantium. Byzantine art in the Middle Ages*. London, 1966.

Изд. ■ нем. яз.: *Byzanz. Die byzantinische Kunst des Mittelalters*. Baden-Baden, 1964.

Изд. ■ итал. яз.: *Bisanzio*. Milano, 1964.

Изд. ■ сербск. яз.: 1969.

Sculptures byzantines ■ Constantinople (IV<sup>e</sup>—X<sup>e</sup> siècle). Paris, 1963.

Les trésors de Venise (■ соавт. с М. Muraro). Genève: Skira, 1963. (Изд. 2-е: Genève: Skira, 1985).

Изд. на ■ яз.: *Venedig und seine Kunstschatze*. Genf: Skira, 1963.

Les sujets bibliques au service de l'iconographie chrétienne // *Settimane*. T. 10: La Bibbia nell'Alto medioevo. Spoleto, 26 avr.—2 maggio 1962. 1963. P. 387—411 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 39). ([Из- ■ дискуссии по докладу, в том числе о роли новозаветных апокрифов в иконографии]: *Settimane*. T. 10. P. 481—487).

Notices sur la vie et les travaux de M. Émile Mâle // *CRAI* (1962). 1963. P. 329—344 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 93).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art de Byzance sous les Paléologues; les jeudis: L'art de l'an mil dans la péninsule Apennine] // *ACF*. 1963. P. 355—361 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1188—1193).

Предисл. ■ кк.: *Thierry N. et M.* Églises rupestres de Cappadoce: Région du Hasan Dag. Paris, 1963.

## 1964

Les mosaïques byzantines en Grèce. Paris, UNESCO, 1964.

Изд. на ■ яз.: *Byzantinische Mosaiken in Griechenland*. 1964.

Изд. ■ итал. яз.: *Mosaici bizantini in Grecia*. Milano, 1964.

Deux témoignages archéologiques sur l'auto-céphalie d'une église: Prespa et Ochrid // *ЗРВИ*. 1964. T. 8: Mélanges Georges Ostrogorsky. Part 2. P. 163—168 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 15).

Le message d'art byzantin // L'art byzantin — art européen. 9<sup>e</sup> exposition de Conseil de l'Europe. Catalogue. Athènes. 1964. P. 49—63 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 1; *Grabar*, 1992. P. 11—28).

Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien, 3 // *Cah. Arch.* 1964. Vol. 14. P. 49—57 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 61, 3).

Un reliquaire provenant de Thrace // *Cah. Arch.* 1964. Vol. 14. P. 49—57 (перезид.: *Grabar*, 1968. N 32).

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art ■ Europe orientale à la fin du Moyen âge; les

jeudis: L'art de l'an mil, les monuments d'Espagne] // ACF. 1964. P. 373—379 (перезд.: Grabar, 1968. N 94. P. 1193—1198).

Ред. на кн.: *Elbern V. H.* Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im wendenden Abendland an Rhein und Ruhr. Düsseldorf, 1962. Textband 1; Tafelband // Cah. Arch. 1964. Vol. 14. P. 249—252.

Ред. на кн.: *Kahler H.* Die Stiftermosaiken in der konstantinischen Suedkirche von Aquileia. Köln, 1952 // Ibid. P. 252—253.

Ред. ■ кн.: *Hoddinott R.F.* Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. London, 1963 // Ibid. P. 254—255.

Ред. на статью: *Ross D. J. A.* A Late Twelfth-Century Artist's Pattern-Sheet // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. London, 1952. Vol. 25. Part 1—2. P. 119—129 // Cah. Arch. 1964. Vol. 14. P. 255.

Ред. ■ кн.: *Chatzidakis M.* Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut / Préf. S. Antoniadis. Venise, 1962 // Ibid. P. 255—256.

## 1965

**La peinture byzantine et du Haut Moyen âge (в соавт. с М. Chatzidakis).** Paris, 1965.

Изд. на англ. яз.: Byzantine and Early Medieval Painting. London, 1965.

**Gli affreschi della chiesa di Sopoćani.** Milano; Genève, 1965.

**Mosaici ■ affreschi nella Kariye Camii ad Istanbul (в соавт. с Т. Velmans).** Milano, 1965.

L'essor d'arts inspirés par les Cours princiers à la fin du premier millenaire: princes musulmans et princes chrétiens (в соавт. с Oleg Grabar) // Settmane. Spoleto, 1965. T. 12: L'Occidente e l'Islam nell'alto Medioevo. Spoleto, 2—8 avril 1964. P. 845—892 (изложение дискуссии по докладом: Ibid. P. 893—901) (перезд.: Grabar, 1968. N 1, ■ расширенным виде).

L'iconographie du Dimanche principalement à Byzance // Le Dimanche: Semaine liturgique de l'Institut de Saint-Serge (Lex Orandi, 39). Paris, 1965. P. 169—184 (перезд.: Grabar, 1968. N 45).

Image de l'Ascension d'Alexandre en Italie et en Russie // Χριστήριον εἰς Α. Κ. Ὁρλάνδου. Αθήνα, 1965. T. 1. P. 240—249 (перезд.: Grabar, 1968. N 23).

Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 257—265.

Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX<sup>e</sup> siècle // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 61—62.

Marie-Alphonse Dain [выступление на заседании 10 июля 1964 г. в связи с кончиной] // CRAI (1964), 1965. P. 234—238.

Henri Grégoire [выступление на заседании 9 октября 1964 г. ■ связи с кончиной] // CRAI (1964), 1965. P. 288—291.

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art de la fin du Moyen âge en Russie, de la fin du XIV<sup>e</sup> à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle; les jeudis: L'art de l'an mil, les monuments d'Allemagne] // ACF. 1965. P. 403—415 (перезд.: Grabar, 1968. N 94. P. 1198—1208).

Images de la dédicace de Sainte-Sophie de Constantinople. Ред. ■ ст.: *Galavris G. P.* A Question of Mariolatry on Byzantium // The New Review, 1964. T. 4. Fasc. 4 (17) // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 269—270.

Baptistère de Naples. Ред. на кн.: *Maier J.-L.* Le Baptistère de Naples et ses mosaïques: Étude historique et iconographique. Freiburg, 1964 // Ibid. P. 271.

Deux études sur les mosaïques du VI<sup>e</sup> siècle. Ред. на ст. ■ кн.: а) *Максимовић Ј.* Иконографија и програм мозаика у Поречу // ЗРВИ. 1964. Т. 8: Mélanges Georges Ostrogorsky. Part. 2. P. 247—267; б) *Dinkler E.* Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe. Köln; Opladen, 1964 // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 271—276.

Sculptures byzantines. Ред. ■ кн.: *Lange R.* Die byzantinische Reliefikone. Recklinghausen, 1964 // Ibid. P. 276—278.

Peintures murales à Chypre. Ред. ■ кн.: *Stylianou A. and J.* The Painted Churches of Cyprus. Stourbridge, Worchestershire, 1964 // Ibid. P. 278—280.

Icônes russes. Ред. ■ кн.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи (Государственная Третьяковская галерея): Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1, 2 // Ibid. P. 285—290.

## 1966

**Le premier art chrétien (200—395).** Paris, 1966.

Изд. ■ англ. яз.: Beginnings of Christian Art. London, 1967.

Изд. ■ нем. яз.: Die Kunst des Frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I. München, 1967.

Изд. на итал. яз.: L'arte paleocristiana (200—395). Milano, 1967.

Изд. ■ исп. яз.: El primer arte cristiano (200—395). Madrid, 1967.

**L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam.** Paris, 1966.

Изд. ■ англ. яз.: Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam. London, 1966.

Изд. на нем. яз.: Die Kunst im Zeitalter Justinians, vom Tode Theodosius I. bis zum Vordringen des Islam. München, 1967.

Изд. на итал. яз.: *L'eta d'oro de Justiniano*. Milano, 1967.

Изд. на исп. яз.: *La etod de oro de Justiniano: Desde la muerte de Teodosio hasta el Islam*. Madrid, 1966.

Un calice byzantin aux images des patriarches de Constantinople // ΔΧΑΕ. Περ. 4. Т. 4 (1964—1965). Αθήνα, 1966: *Mélanges G. Sotiriou*. P. 45—51 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 16).

Étude sur la tradition arménienne dans l'art médiéval, 1: Apports de l'art parthe et sassanide // Revue des études arméniennes. Paris, 1966. N. s. T. 3: Dédié à Sirarpie Der Nersessian à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire. P. 31—37 (перезд.: *Grabar*, 1980. N XIII).

Mainz auf einer römischen Medaille // Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte: Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag. Mainz, 1966. S. 19—26 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 12, на фр. яз. под назв.: Une médaille des Tetrarques et le thème de l'Empire, protecteur des Barbares).

Influences byzantines sur les peintures murales de Civitate // Arte in Europa: Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan. Milano, 1966. Vol. 1. P. 279—282.

Des peintures byzantines de 1408 au Musée du Louvre // Mélanges offerts à René Crozet, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire. Poitiers, 1966. Vol. 2. P. 1355—1358.

Un thème iconographique chrétienne: l'oiseau dans la cage // Cah. Arch. 1966. Vol. 16. P. 9—16.

Несколько заметок об искусстве Феодана Грека // ТОДРЛ. Л., 1966. Т. 22. С. 83—90.

Résumé des cours au Collège de France [les lundis: L'art copte d'après les monuments des derniers siècles de l'Antiquité jusqu'à l'invasion arabe; les jeudis: La sculpture byzantine du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle] // ACF. 1966. P. 407—414 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 94. P. 1208—1214).

Art copte. Реч. на кн.: а) *Beckwith J.* Coptic Sculpture 300—1300. London, 1963; б) Christentum am Nil: Internationale Arbeitsstagung zur Ausstellung «Koptische Kunst». Essen, villa Hügel, 23—25 Juli 1963 / Hrsg. K. Wessel. Recklinghausen, 1964; в) Koptische Kunst. Christentum am Nil: Ausstellungskatalog. Essen, villa Hügel. Essen, 1963; д) Koptische Kunst. Christentum am Nil: Ausstellungskatalog. Zürich, Kunsthau, 1963—1964. Essen, 1963; е) Frühchristliche und koptische Kunst: Ausstellungskatalog, Wien, Österreich, 1964. Wien, 1964; ф) L'art copte: Catalogue de l'exposition. Paris, Petit Palais, 1964. Paris, 1964; г) Wessel K. Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten. Recklinghausen, 1963 // Cah. Arch. 1966. Vol. 16. P. 227—235.

Architecture carolingienne. Реч. на кн.: *Kreusch F.* Beobachtungen an der Westanlage der Klosterkirche zu Korvey: Ein Beitrag zur Frage ihrer Form und

Zweckbestimmung. Köln; Graz, 1963 // Ibid. P. 236—237.

Le Trésor de Saint-Marc à Venise. Реч. на кн.: I Tesori di San Marco. Firenze, 1965. Vol. 1: La Pala d'oro // Ibid. P. 237—239.

Предисл. к кн.: *Dufrenne S.* L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge: Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731. Paris, 1966.

Предисл. к кн.: *Sacopoulou M.* Chypre d'aujourd'hui. Paris, 1966.

Предисл. к кн.: Trésor d'art roumain du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. [Catalogue]. Paris, 1966.

## 1967

À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique // Cah. Arch. 1967. Vol. 17. P. 59—82.

L'art byzantin au XI<sup>e</sup> siècle [по поводу XIII Международного конгресса византистов в Оксфорде, 1966] // Cah. Arch. 1967. Vol. 17. P. 257—268.

Art du XIII<sup>e</sup> siècle: Problèmes et méthodes d'investigation // L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle: Symposium de Sopočani. 1965. Belgrad, 1967. P. 1—9.

Byzantine Architecture and Art // The Cambridge Medieval History / Ed. J. M. Hussey. Cambridge, 1967. Vol. 4: The Byzantine Empire. Part 2: Government, Church and Civilization. P. 307—354.

L'iconographie de la Parousie // Noël, Epiphanie, retour du Christ: Semaine liturgique de l'Institut de Saint-Serge. 1967 (Lex Orandi, 40) P. 109—137 (перезд.: *Grabar*, 1968. N 46).

Rapport sur les travaux de l'École française d'Athènes en 1966—1967 // CRAI (1967). 1967. P. 370—372.

Armen Khatchatrian [некролог, без подписи] // Cah. Arch. 1967. Vol. 17. P. 269—270.

Реч. на кн.: *Belting H.* Die Basilica dei SS. Martiri in Cimiteile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus. Wiesbaden, 1962 // Ibid. P. 249—250.

Реч. на кн.: *Naumann R., Belting H.* Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin, 1966 // Ibid. P. 251—254.

Реч. на кн.: *Romanelli P., Nordhagen P. J.* S. Maria Antiqua. S. I: Libreria dello Stato d'Italia, 1964 // Ibid. P. 254—255.

Реч. на кн.: *Utudjian E.* Les monuments arméniens du IV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris, 1967 // Revue des études arméniennes. Paris, 1967. N. s. T. 4. P. 487—488.

## 1968

L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge [сборник избранных статей 1918—1967 гг.]. Paris, 1968. Vol. 1—3 (repr.: Paris, 1996).

L'art du Moyen âge en Europe Orientale. Paris, 1968.

Изд. на нем. яз.: Die mittelalterliche Kunst Osteuropas. Baden-Baden, 1968.

Изд. на итал. яз.: 1969.

Изд. на серб.-хорват. яз.: 1969.

Christian Iconography: A Study of Its Origins. Princeton, 1968.

Baccantische Gelage, Götzen und Apostel // Artis. Konstanz, 1968. N 3. P. 14—18.

Christianisme byzantin et archéologie chrétienne // Problèmes et méthodes d'histoire des religions: Mélanges publiés par la Section des Sciences religieuses à l'occasion du centenaire de l'École pratique des Hautes études. Paris, 1968. P. 195—199.

Deux monuments chrétiens d'Égypte. Le sens d'images frontales chrétiennes: De l'art pharaonique à l'art copte // Synthronon: Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples. Paris, 1968. P. 1—10.

Les monuments d'arts médiévaux de la Bulgarie dans l'histoire des arts de l'Europe Orientale // Felix Ravenna. Ravenna, 1968. Fasc. 46 (97). P. 99—121.

Note [примеч. к ст.: Øystein Hjort. L'oiseau dans la cage: exemples médiévaux à Rome] // Cah. Arch. 1968. Vol. 18. P. 108—110.

Le Trésor de Nagy-Szent-Miklós et l'hypothèse de son origine bulgare // Corsi: Ravenna, 24 marzo—6 avril 1968. 1968. P. 73.

La place des monuments paléochrétiens et médiévaux bulgares dans l'histoire des arts de l'Europe Orientale // Corsi: Ravenna, 24 marzo—6 avril 1968. 1968. P. 175—178.

Peut-on parler de l'acte d'écrire lorsqu'il s'agit d'images? // Cahiers international du symbolisme. Paris, 1968. Vol. 15—16 (1867—1968). P. 15—27.

À propos de la date des fresques de Castelsprio // Cah. Arch. 1968. Vol. 18. P. 108—110.

Quelques observations sur le Trésor de Nagy Szent Miklós // CRAI (1968). 1968. P. 250—261 (перевод: Grabar, 1979. N XVI).

Martyrium ou «vingt ans après». Пер. с англ.: Ward-Perkins J. B. Memoria, Martyr's Tomb and Martyr's Church // The Journal of Theological Studies. 1966. T. XVII/1. P. 20—38 // Cah. Arch. 1968. Vol. 18. P. 239—244.

Пер. с нем. яз.: Dorigo W. Pittura tarda romana. Milano, 1965 // Ibid. P. 245—247.

Пер. с нем. яз.: Karpp H. Die Mosaiken in S. Maria Maggiore zur Rom. Baden-Baden, 1966 // Ibid. P. 248.

Пер. с нем. яз.: Guldán E. Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv. Graz; Köln. 1966 // Ibid. P. 248—251.

Пер. на нем. яз.: Keller H. Italien und die Welt der Hofischen Gotik. Wiesbaden, 1967 // Ibid. P. 252—253.

Пер. с нем. яз.: Werkmeister O.-K. Irisch-northumbische Buchmalerei des 8. Jahrhundert und monastische Spirtualität. Berlin, 1967 // Ibid. P. 254—256.

Пер. на нем. яз.: a) Brisch K. Die Fenstergitter und verwandte Ornamente der Hauptmoschee von Cordoba: Eine Untersuchung zur spanisch-islamische Ornamentik. Berlin, 1966; b) Ewert Chr. Spanisch-islamische Systeme sich kreuzenden Bogen. Berlin, 1968. Bd 1 // Ibid. P. 256—258.

## 1969

Les icônes melkites // Icônes melkites: Exposition organisée par le Musée Nicolas Sursock. Juin 1969. Beyrouth, 1969. P. 19—26.

Une nouvelle interprétation de certaines images de la mosaïque de pavement de Qasr el-Lebya (Libye) // CRAI (1969). 1969. P. 264—279 (перевод: Grabar, 1979. N IV).

La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos // Cah. Arch. 1969. Vol. 19. P. 99—125 (перевод: Grabar, 1979. N 12).

Art chrétien en Syrie. Пер. с англ.: Leroy J. Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient: Contribution à l'étude de l'iconographie des Églises de langue syriaque. Paris, 1964 // Cah. Arch. 1969. Vol. 19. P. 231—233.

Les illustrations d'un Psautier carolingien. Пер. с нем. яз.: Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. Fol. 23. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart. Stuttgart, 1968. Bd 1: Fac-similé — Lichtdruck; Bd 2: Untersuchungen // Ibid. P. 233—236.

Peintures du Haut Moyen âge — Italie Centrale. Пер. с нем. яз.: Belting H. Studien zur beneventanischen Malerei. Wiesbaden, 1968 // Ibid. P. 236—239.

Peintures murales. Пер. с нем. яз.: a) Demus O. Romanische Wandmalerei / Augenommen von M. Hirmer. München, 1968; b) Mesuret R. Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, 1967; c) Chierici U. Il battistero del Duomo di Novara. Novara, 1966 // Ibid. P. 239—243.

Miniatures venitiennes du XIII<sup>e</sup> siècle. Пер. с нем. яз.: Bellinetti C., Bettini S. L'epistolario miniato di Giovanni Gaibana. Vicenza, 1968. Vol. 1, 2 // Ibid. P. 243.

Trebizonde. Пер. на нем. яз.: Talbot Rice D. The Church of Hagia Sophia at Trebizond. Edinburgh, 1968 // Ibid. P. 244—246.

Archéologie copte. Пер. с нем. яз.: Kellia 1965: Topographie générale, mensurations et fouilles aux Qouqour Isi et aux Qouqour el-Abid. Genève, 1987 // Ibid. P. 246.

Предисл. к нем. яз.: Millet G. La peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro) / Texte et prés. par T. Velmans. Paris, 1969. Fasc. 4.



L'Anaphore dans l'art de l'Église orthodoxe // Eucharisties d'Orient et d'Occident: Semaine liturgique de l'Institut Saint-Serge. Paris, 1970. (Lex Orandi, 47). P. 265—273.

Les cycles d'images byzantins tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier // Старица. Београд, 1970. Н. с. Т. 20, ч. 1 (1969): Зборник Ђурђа Бошковића. P. 133—137 (перезид.: Grabar, 1980. N VIII).

Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure, et les portails romans // Cah. Arch. 1970. Vol. 20. P. 15—28 (перезид.: Grabar, 1979. N IV).

Les manuscrits grecs enluminés provenant d'Italie (IX<sup>e</sup>—XI<sup>e</sup> siècles) // CRAI (1970). 1970. P. 401—413.

Les quattres fleuves du Paradis et la source de Castalie [доклад на заседании 31 января 1968 г.] // BAF (1968). 1970. P. 45—53.

Рец. ■ ср.: Jenkins R. J. H. A Cross of the Patriarch Michael Cerularius / With art-historian comment of E. Kitzinger (DOP. 1967. Vol. 21. P. 233—249) // Cah. Arch. 1970. Vol. 20. P. 235—236.

Рец. ■ ср.: a) Gerstinger H. Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitätsdarstellungen der sogenannten Synthronos und Paternitas Typus // Festschrift W. Sas-Zalosiecky zum 60. Geburtstag. Graz, 1956. S. 79—85; b) Papadopoulos S. Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin (Cah. Arch. 1968. Vol. 18. P. 121—136) // Cah. Arch. 1970. Vol. 20. P. 236—237.

Рец. на ср.: Croquison J. Un précieux monument d'art byzantin de l'Ancien Trésor de Saint-Pierre: «L'ombelle de Jean VII» // Rivista di archeologia cristiana. Vatican, 1967—1968. Vol. 43: Miscellanea in onore di Enrico Josi, Part 2. P. 49—110 // Cah. Arch. 1970. Vol. 20. P. 237—238.

Предисл. к кн.: Der Nersessian S. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge, 2: Londres, Add.19.352. Paris, 1970.

Предисл. к кн.: Walter Chr. L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970.

## 1971

L'Empereur dans l'art byzantin. London: Variorum reprints, 1971 (repr.; изд. 1-е: Paris, 1936).

Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. London: Variorum reprints, 1971 (repr.; изд. 1-е: Paris, 1943—1946).

L'art profane à Byzance // XIV<sup>e</sup> Congrès International des études byzantines. Bucarest, 6—12 septembre 1971. Bucarest, 1971. Rapports. T. 3. P. 7—32 (см. также под 1974 г.).

La décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide et les débuts des influences islamiques sur l'art byzantin de Grèce // CRAI (1971). 1971. P. 15—44 (перезид.: Grabar, 1980. N XI).

Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzes à la Bibliothèque Nationale de Madrid // Cah. Arch. 1971. Vol. 21. P. 191—211.

Opere byzantine // Tesoro di San Marco: Il Tesoro ■ il Museo / Ed. H. R. Hahnloser. Firenze, 1971. P. 15—97.

Pseudo-Codinos et les cérémonies de la cour byzantine au XIV<sup>e</sup> siècle // Art et société à Byzance sous les Paléologues: Actes du Colloque organisé par l'Association Internationale d'études byzantines à Venise en septembre 1968. Venise, 1971. P. 193—221 (перезид.: Grabar, 1979. N VII).

Le rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien // La Persia nel Medioevo: Atti del Convegno internazionale, Roma, 31 marzo—5 aprile 1970. Roma, 1971. (Accademia Nazionale dei Lincei, 169). P. 679—707 (перезид.: Grabar, 1980. N XII).

La sculpture byzantine au Moyen Âge: Introduction à une étude en cours // CRAI (1971). 1971. P. 741—758.

La verrière d'art byzantine au Moyen Âge // Mon. Piot. 1971. T. 57. P. 89—127 (перезид.: Grabar, 1979. N 15).

Рец. на кн.: Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago: London, 1970 // Cah. Arch. 1971. Vol. 21. P. 229.

Рец. ■ кн.: Nordenfalk C. Die spätantiken Zierbuchstaben. Stockholm, 1970. Bd. 1, 2 // Ibid. P. 229—230.

Рец. ■ кн.: Galavaris G. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969 // Ibid. P. 230—232.

Предисл. ■ кн.: Khatchatrian A. L'architecture arménienne du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle. Paris, 1971.

Предисл. к кн.: Velmans T. Le Tétraévangile de la Laurentienne: Florence, Laur. VI. 23. Paris, 1971.

## 1972

Les manuscrits grecs enluminés ■ provenance italienne (IX<sup>e</sup>—XI<sup>e</sup> siècles). Paris, 1972.

Un cycle des «capitales» Chrétiennes dans l'art mojavé du XVI<sup>e</sup> siècle // Festschrift Otto Demus zum 70. Geburtstag. Wien, 1972. (JÖB. Bd 21). P. 125—130 (перезид.: Grabar, 1979. N VI).

Le tiers monde de l'Antiquité à l'école de l'art classique et son rôle dans la formation de l'art du Moyen Âge // Revue de l'art. Paris, 1972. T. 18. P. 9—26 (перезид.: Grabar, 1979. N I).

Anatole Frolov (1906—1971) // Cah. Arch. 1972. Vol. 22. P. 246.

Art hébraïque. Рец. на кн.: No graven images. Studies in Art and the Hebrew Bible / Ed. J. Gut-

mann. New York, 1972 // Cah. Arch. 1972. Vol. 22. P. 240.

Ravenne. Afrique du Nord. Рец. ■ кн.: a) *Heidenreich R., Johannes H.* Das Grabmal Theodorichs zu Ravenna. Wiesbaden, 1971; b) *Duval N.* Les églises africaines à deux absides à Sbeitla, 1: Les basiliques de Sbeitla à deux sanctuaires opposés. Paris, 1971 // Ibid. P. 240—241.

Byzance. Рец. на кн.: a) *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire (312—1453): Sources and Documents. Englewood Cliffs (New Jersey), 1972; b) *Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. Pennsylvania University Park; London, 1971; c) Alte Kirchen und Klöster Griechenlands: Ein Begleiter zu den byzantinischen Stätten / Hrsg., übersetzt E. Malas. Schlauberg; Köln, 1972; d) *Chatzidakis M.* Studies in Byzantine Art and Archeology. London: Variorum Reprints, 1972; e) *Максимович Я.* Сръбская средневековая скульптура. Нови Сад, 1971 // Ibid. P. 241—245.

Rotondes médiévales de Hongrie. Рец. на кн.: *Gervais-Molnar V.* A Kozepkori Magyarorszag Rotundai. Budapest, 1972 // Ibid. P. 246.

#### 1973

Deux images tirées de la Vie de saint Pachôme // Revue d'Égyptologie. Paris, 1973. T. 24 (1972): Mélanges dédiés à Michel Malinin. P. 72—79 (перезд.: *Grabar*, 1979. N XIV).

Essai sur les art des Lombards ■ Italie du Sud (résumé) // BAF (1971). 1973. P. 326—327 (см. также под 1974 г.).

Предисл. ■ кн.: *Bréhier L.* La sculpture et les arts mineurs byzantins. London: Variorum Reprints, 1973.

#### 1974

Amulettes byzantines du Moyen âge // Mélanges d'histoire des Religions offerts à Henri-Charles Puech. Paris, 1974. P. 531—541 (перезд.: *Grabar*, 1979. N 13a).

L'art profane à Byzance // Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International des études byzantines. Bucarest, 6—12 septembre 1971. Bucarest, 1971. P. 317—347 (см. тот же текст под 1971 г.; перезд.: *Grabar*, 1979. N 5).

Un broc byzantin de Beaulieu dans la Corrèze // Études de civilisation médiévale (IX<sup>e</sup>—XI<sup>e</sup> siècles): Mélanges offerts à Edmond-René Labande. Poitiers [1975]. P. 363—366 перезд.: *Grabar*, 1980. N 9).

Essai sur l'art des Lombards en Italie // La civiltà dei Longobardi in Europa. Atti del convegno internazionale. Roma-Friuli, 1971. Roma, 1974. (Accademia Nazionale dei Lincei, 189). P. 25—44 (см. также под 1973 г.; перезд.: *Grabar*, 1980. N II).

L'Hodigitria et l'Eléousa // ЗЛУ. 1974. T. 10. P. 3—14 (перезд.: *Grabar*, 1979. N 8).

Nota [развернутое послесловие к статье: *Leroy J.* Notes codicologiques sur le Vat. gr. 699] // Cah. Arch. 1974. Vol. 23. P. 78—79.

Recherches sur les sculptures de l'hypogée des Dunes à Poitiers et de la crypte Saint-Paul de Jouarre // Journal des Savants. Janvier—mars 1974. Paris, 1974. P. 3—43 (перезд.: *Grabar*, 1980. N I).

Рец. ■ кн.: *Buschhausen H.* Die spätromischen Metallschreine und frühchristlichen Reliquiare. Wien, 1971. Teil 1: Katalog // Cah. Arch. 1974. Vol. 23. P. 200.

Рец. ■ кн.: *Forsight I. H.* The Thron of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France. Princeton, 1972 // Ibid. P. 200—202.

Рец. на кн.: *Kühnel E.* Die islamischen Elfenbeinsculpturen. VIII.—XIII. Jahrhunderts. Berlin, 1971 // Ibid. P. 202—203.

Рец. ■ кн.: *Der Nersessian S.* Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1973 // Revue des études arméniennes. N. s. T. 10. Paris, 1973—1974. P. 361—362.

Предисл. ■ кн.: *Dufour Bozzo C. II* «Sacro Volto» di Genova. Roma, 1974.

Предисл. ■ кн.: *Millet G.* L'école grecque dans l'architecture byzantine. London: Variorum Reprints, 1974.

#### 1975

Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen âge. Venise, 1975.

The Artistic Climate in Byzantium During the Paleologan Period // The Kariye Djami / Ed. P. Underwood. Princeton, 1975. Vol. 4: Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background. P. 1—16.

L'image de Dan, fils de Jacob sur une amulette médiévale // RHR. 1975. T. 188. P. 113—116 (перезд.: *Grabar*, 1979. N 13b).

Les images de la Vierge de Tendresse: Type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Dečani) // Зограф. 1975. T. 6. P. 25—30 (перезд.: *Grabar*, 1979. N 9).

Les monuments paléochrétiens de Salone et les débuts du culte des martyrs // Disputationes Salonitanae, 1970. Split, 1975. P. 69—74 (перезд.: *Grabar*, 1979. N 2).

La porte de bronze byzantine du Mont-Gargan et le «Cycle de l'Ange» // Millénaire monastique du Mont Saint-Michel / Ed. M. Baudot. Paris, 1975. Vol. 3: Culte de saint Michel et pèlerinage au Mont. P. 355—368 (перезд.: *Grabar*, 1980. N VI; переп. всего изд. — Paris, 1993).

Les reliefs des chancels des tribunes de Saint-Marc et leurs modèles byzantins // Arte veneta. Venezia, 1975. T. 29. P. 43—49 (перезд.: *Grabar*, 1980. N VII).

Un reliquaire paléochrétien récemment découvert près de Thessalonique (в соавр. с М. Panayotidi) // Cah. Arch. 1975. Vol. 24. P. 33—48.

La sculpture byzantine en Grèce // Corsi. Ravenna, 9—22 marzo 1975. 1975. P. 225—231.

Реп. на кк.: The Dura-Europos Synagogue / Ed. J. Gutmann. Missala; Montana, 1973 // Cah. Arch. 1975. Vol. 24. P. 193.

Реп. на кк.: Rosenthal E. The Illumination of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. lat.3867): A Stylistic and Iconographical Analysis, Zürich, 1972 // Ibid. P. 193—194.

Реп. на кк.: Weitzmann K. Ivories and Steatites: Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Washington, 1972. Vol. 3 // Ibid. P. 194.

Реп. на кк.: Koski K. Die Genesisminiaturen in der Wiener «Histoire Universelle» (Cod. 2576). Wien, 1973 // Ibid. P. 194—195.

Реп. на кк.: Der Nersessian S. Études byzantines et arméniennes. Louvain, 1973. T. 1: Recueil de textes; T. 2: Illustrations // Ibid. P. 195.

Реп. на кк.: Grossmann P. S. Michele in Affricisco zu Ravenna: Baugeschichtliche Untersuchung. Mainz, 1973 // Ibid. P. 196.

Реп. на кк.: The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Protaton, Dionisiou, Koutloumousiou, Xeropotamou, Grigoriou / Ed. S. M. Pelekaniadis, P. Christou, Ch. Tsioumi, S. N. Kadas. Athens, 1973. Vol. 1 // Ibid. P. 196—197.

Реп. на кк.: Grape W. Grenzprobleme der byzantinischen Malerei. Wien, 1973 // Ibid. P. 197.

Реп. на кк.: Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann / Ed. G. Vikan. Princeton, 1973 // Ibid. P. 198.

Реп. на кк.: Ettinghausen R. From Byzantium to Sassanian Iran and the Islamic World: Three Modes of Artistic Influence. Leyden, [1973] // Ibid. P. 198—199.

## 1976

Sculptures byzantines du Moyen âge (XI<sup>e</sup> — XIV<sup>e</sup> siècles). Paris, 1976.

Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 143—162 (перезид.: Grabar, 1979. N 10).

Реп. на кк.: Metzger M. La Haggada enluminée, I: Étude iconographique et stylistique des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle / Préf. de R. Crozet. Leiden, 1973 // Ibid. P. 163.

Реп. на кк.: Jansma N. S. M. Ornaments des manuscrits coptes du Monastère Blanc. Groningen, 1973 // Ibid. P. 163.

Реп. на кк.: Goldschmidt A. Die Elfenbeinskulpturen aus dem romanischen Zeit XI.—XIII. Jahrhundert. Berlin, 1975. Bd 4 // Ibid. P. 162—163.

Реп. на кк.: Strube Chr. Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit. Wiesbaden, 1973 // Ibid. P. 164.

Реп. на кк.: The Synagogue: Studies in Origins, Archeology and Architecture / Ed. J. Gutmann. New York, s. d. // Ibid. P. 164.

## 1977

La part byzantine dans l'art du Moyen âge en Italie Méridionale // Il Passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia Meridionale: Atti del secondo Convegno internazionale di studi. Taranto — Mottola, 1973. Tarante, 1977. P. 231—247 (перезид.: Grabar, 1980. N V).

Reflets de l'art islamique sur les peintures et les reliefs médiévaux en Italie méridionale (X<sup>e</sup>—XIII<sup>e</sup> siècles) // Studies in Memory of Gaston Wiet / Ed. M. Rosen-Ayalon. Jerusalem, 1977. P. 161—169 (перезид.: Grabar, 1980. N X).

Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. P. 169—178 (перезид.: Grabar, 1979. N 11).

Реп. на кк.: а) Maccarone M., Ferrua A., Romanelli P., Schramm P. E. et al. La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano. Città del Vaticano, 1971; б) Weitzmann K. The Hercules Plaques of Saint Peter's Cathedral // The Art Bulletin. 1973. P. 1—55; в) Maccarone M. Nuove ricerche sulla cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano. Città del Vaticano, 1975. Vol. 1 // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. P. 182—185.

Реп. на кк.: Settis-Frugoni C. Alexandri elevati per griphos ad aerum: Origine, iconografia e fortuna di una tema. Roma, 1973 // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. P. 185—186 (перезид.: Cah. Arch. 1978. Vol. 27. P. 205—206).

Реп. на кк.: Buschhausen H. und H. Die Marienkirche in Apollonia in Albanien und Serben im Kampf um die Via Egnatia. Wien, 1976 // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. P. 186—187.

Реп. на кк.: Dumbarton Oaks. Bibliographies Based on Byzantinische Zeitschrift. Ser. 1: Literature on Byzantine Art. 1892—1967 / Ed. J. S. Allen. London, 1973. T. 1 (coll. 1, 2). Part 2 (seria 1) // Ibid. P. 187—188.

Предисл. к кк.: Бакалова Е. Бачковската костница. София, 1977.

## 1978

Боянската църква / С предисл. И. Дуйчева и новим предисл. А. Грабара. София, 1978 (изд. 1-е: София, 1924).

Une forme essentielle du culte des reliques et ses reflets dans l'iconographie paléochrétienne // Journal

des Savants. Juil.—sept. 1978. Paris, 1978. P. 166—174 (перезд.: *Grabar*, 1980. N IV).

Notes sur les mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique // *Byz.* 1978. T. 48. P. 64—77.

Observations sur l'arc de triomphe de la Croix dit Arc d'Eginhard et sur d'autres bases de la croix // *Cah. Arch.* 1978. Vol. 27. P. 61—84 (перезд.: *Grabar*, 1980. N III).

Рец. ■ кн.: *Flavius Cresconius Corippus*. In laudem Iustini Augusti minoris. Libri IV / Ed. A. Cameron. London, 1976 // *Cah. Arch.* 1978. Vol. 27. P. 199.

Рец. ■ кн.: *Weitzmann K., Loerke W., Kitzinger E., Buchthal H.* The Place of Book Illumination in Byzantine Art. Princeton, 1976 // *Ibid.* P. 199—201.

Рец. на кн.: *Stern H.* Les mosaïques de la Grande Mosquée de Cordoue. Un exemple de la collaboration byzantine et arabe au X<sup>e</sup> siècle à Cordoue: Mosaïques et céramique lustrée. Berlin, 1976 // *Ibid.* P. 201—204.

Рец. ■ кн.: *Mentre M.* La miniature en Leon y Castillo en alta e da media. Leon, 1976 // *Ibid.* P. 204—205.

## 1979

L'art paléochrétien et l'art byzantin: Recueil d'études 1967—1977. London: Variorum reprints, 1979.

Les voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen Âge. Paris, 1979.

Изд. на ■■■■ яз.: *Christian Iconography: A Study of Its Origins*. London, 1980.

Изд. ■ итал. ■ *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*. Milano, 1983.

L'illustration du manuscrit du Skylitzes ■ ■ ■ Bibliothèque Nationale de Madrid (в соавт. с М. Maunoussas). Venise, 1979.

Les illustrations des Beatus mozarabes et les miniatures orientales chrétiennes et juives // *Cah. Arch.* 1979. Vol. 28. P. 7—16.

Les images des poètes et des illustrations de leurs œuvres dans la peinture byzantine tardive // *Зораф.* 1979. T. 10: Спомена на Светозара Радочића. P. 13—16.

À propos d'un article de Mme Nicole Thierry paru dans le fascicule de juil.—sept. du Journal des Savants 1978 // *Journal des Savants*. Paris, 1979. Janv.—mars. P. 61—63.

Les représentations d'icônes sur les murs des églises et les miniatures byzantines // *ЗЛУ.* 1979. T. 15. 3. 21—29.

Рец. ■ кн.: *Buchthal H.* The «Musterbuch» of Wolfenbüttel and Its Position in the Art of the Thirteenth Century. Wien, 1979 // *Cah. Arch.* 1979. Vol. 28. P. 175.

Рец. ■ кн.: *Щепкина М. В.* Миниатюры Хлудовской Псалтыри / Предисл. И. Дуйчева. М., 1977 // *Ibid.* P. 175—176.

Рец. ■ кн.: *Nagatsuka J.* Descente de Croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Tokyo, 1979 // *Ibid.* P. 176—177.

Рец. ■ кн.: *Wolters W.* (в соавт. с O. Demus, G. Hempel, J. Julier, L. Lozzarini). Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Berlin, 1979 // *Ibid.* P. 177—178.

Рец. ■ кн.: *Cutler A.* Transfigurations: Studies on the Dynamism of Byzantine Iconography. Pennsylvania State University Park; London, 1975 // *Journal des Savants*. Paris, 1979. Janv.—mars.

## 1980

L'art du Moyen Âge ■ Occident: Influences byzantines et orientales [Ос. статей 1966—1978 гг.]. London, Variorum Reprints, 1980.

Essai sur les plus anciens représentations de la «Ressurrection du Christ» // *Mon. Piot*. Paris, 1980. T. 63. P. 105—141.

La représentation des «peuples» dans les images du Jugement Dernier en Europe Orientale // *Byz.* 1980. T. 50. P. 186—197.

La Bulgarie médiévale: Arts et Civilisations (à l'occasion du XIII<sup>e</sup> centenaire de l'Etat bulgare) // *Le petit journal des Grandes Expositions*, 13<sup>e</sup> juin—16<sup>e</sup> août 1980. Paris, 1980.

Предисл. ■ кн.: *Armenian Architecture*. A documented photo-archival collection on microfiche for the Study of Armenian Architecture of Transcaucasia and the Near- and Middle-East, from the Medieval Period onwards: Introductory Guide / Ed. V. L. Parsegian. Zug, 1980.

## 1981

Sur plusieurs images insolites du Christ dans le Psautier Chludov // *ΔΧΑΕ*. Пер. 4. T. 4: Στὴ μνημὴ τοῦ Α. Ευγγερύου (1891—1979). 1981. P. 11—16.

Le thème du «gisant» dans l'art byzantin // *Cah. Arch.* 1980—1981. Vol. 29. P. 143—156.

Заметка о методе оживления традиций иконописи ■ русской живописи XV—XVI веков // *ТОДРЛ*. Л., 1981. T. 36. С. 289—294.

Рец. на кн.: *L'Orange H.-P., Torp H.* Il «Tempietto lombardo di Cividale». Roma, 1977. T. 1; Roma, 1978. T. 2; Roma, 1979. T. 3 // *Cah. Arch.* 1980—1981. Vol. 29. P. 183—185.

Рец. на кн.: *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo: Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle. Bruxelles, 1975 // *Ibid.* P. 185—186.

Рец. на кн.: *Malmquist T.* Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria: Agioi Anargyroi and Agios Nicolaos tou Kasnitzi. Uppsala, 1979 // *Ibid.* P. 186—187.

Рец. на кн.: *Messina A.* Le chiese rupestri del Siracuseno. Palermo, 1979 // *Ibid.* P. 187—188.

Рец. на кн.: *Cuneo P. L'architettura della scuola regionale di Ani nell'Armenia medievale. Roma, 1977 // Ibid. P. 188.*

1982

Избрани [ ] / Сост. И. Дуйчев, Т. Вельманс, пер. Н. Тодорова, с предисл. А. Стойкова. София, 1982. Т. 1 [избр. [ ] сб.: *Grabar*, 1968].

*l'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du Haut Moyen âge // Cah. Arch. 1982. Vol. 30. P. 5—24.*

Récit, Panégyrique, Acte liturgique: les trois interprétations possible d'un même sujet dans l'iconographie byzantine // Rayonnement grec: Hommages à Charle Delvoye. Bruxelles, 1982. P. 431—436.

Рец. на кн.: *Hutter I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian Library / Red. O. Demus. Stuttgart, 1977. Bd 1; 1978. Bd 2 // Cah. Arch. 1982. Vol. 30. P. 184—186.*

Предисл. к кн.: *Chatzidakis-Bakaras Th. Les peintures murales de Hosios Lukas: Les chapelles occidentales. Athènes, 1982.*

Предисл. к кн.: *Swiechowski Z., Rizzi A. (в соавт. с R. Hamann — Mac Lean). Romanische Reliefs von venezianischen Fassaden. Wiesbaden, 1982.*

1983

Избрани [ ] / Сост. И. Дуйчев, Т. Вельманс, пер. с фр. яз. И. Атанасова. София, 1983. Т. 2 [избр. статьи гл. обр. из сб.: *Grabar*, 1968].

Quelques observations sur une mosaïque de pavement perdue // Mosaïque: Recueil d'hommage à Henri Stern. Paris, 1983. P. 189—194.

1984

*L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique: Deuxième édition, revue et augmentée. Paris, 1984 (пересмотр. и расшир. изд. книги 1957 г.).*

*L'asymétrie des relations de Byzance et de l'Occident dans le domaine des arts au Moyen âge // Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters / Hrsg. I. Hutter. Wien, 1984. S. 9—24.*

Предисл. к кн.: *Cutler A. The Aristocratic Psalters in Byzantium. Paris, 1984.*

1985

*Les mosaïques de Saint-Marc de Venise: À propos de l'ouvrage d'Otto Demus // Cah. Arch. 1985. Vol. 33. P. 179—181.*

Несколько слов воспоминаний о Якове Ивановиче Смирнове // Художественные памятники и

проблемы культуры Востока: Сб. статей. Л., 1985. С. 7—8.

Рец. на кн.: Хрушкова Л. Г. Скульптура ранне-средневековой Абхазии. Тбилиси, 1980 // Cah. Arch. 1985. Vol. 33. P. 182—183.

1986

Автобиографичен очерк / С комент. и статьей Э. Бакаловой // Изкуство. София, 1986. N 7. С. 26—28.

*Les formes les plus originales des églises anciennes de l'Arménie et l'art de la Basse Antiquité // Armenian Studies in memoria Haig Berberian. Lisboa: Galouste Gulbekian Foundation, 1986. P. 271—277.*

1987

*Notes et réflexions sur l'art chrétien de la Basse Antiquité et du Moyen âge // Cah. Arch. 1987. Vol. 35. P. 5—7.*

Une réflexion d'Eschyle sur l'art de [ ] temps, et l'évolution de l'art byzantin // DOP. 1987. Vol. 41: Studies on Art and Archaeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday. P. 239—242.

1990

*Dieu et les hommes: un thème de l'iconographie chrétienne. Esquisse d'un programme d'études pour l'Antiquité et le Haut Moyen âge // Cah. Arch. 1990. Vol. 38. P. 5—6.*

*Les mosaïques de Kiev // La bibliothèque imaginaire du Collège de France: Trente-cinq professeurs du Collège de France parlent des livres qui ont fait d'eux ce qu'ils sont. Paris: Le Monde, 1990. P. 115—116 (перезид.: см. наст. изд., на рус. яз. под названием: Мозаики Киева).*

1992

*Les origines de l'esthétique médiévale / Préf. G. Dagron. Paris, 1992 [сборник избранных статей].*

1996

Трьохсвятительська церква в Києві // Архитектурна спадщина України: Питання історіографії та джерелознавства української архітектури / Под ред. В. Тимофійенко. Київ, 1996. Том 3, частина 2. С. 9—17 (текст лекції, прочитаної в Києві в 1917 г., предоставлен для публикации О. А. Грабаром; примечания Н. Г. Логвин).

1999

Ескиз автобиографии // См. наст. изд.

Элка Бакалова (София)

**В** истории европейского искусствознания направление, посвященное византийскому искусству, — одно ■ самых молодых. Прошло не более столетия с тех пор, как византийское искусство было включено ■ сферу собственно искусствоведческих исследований. А. Грабар — несомненно один из создателей искусствоведческой медиэвистики. Он был связан с лучшими и самыми передовыми для начала XX в. традициями русской византистики, которой как воспитанник Санкт-Петербургского университета обязан своим формированием, но, проведя большую часть своей жизни во Франции, считал Н. П. Кондакова ■ Г. Милле, авторов грандиозных иконографических справочников-компендиумов, ■ также Д. В. Айялова своими «техническими» учителями.<sup>1</sup>

В 30-е годы XX столетия именно А. Грабар решительно усовершенствовал метод иконографического исследования. Прежде всего он преодолел разрыв между развитием отдельно взятой иконографической формулы и ее исторического контекста, ■ также «географический детерминизм», характерный для школы Г. Милле.<sup>2</sup> А. Грабар начал рассматривать иконографические особенности памятников византийского искусства в целостной системе идейно-политических и религиозных связей, в историко-культурном контексте эпохи, делая акцент прежде всего ■ идеологических функциях искусства.

Переломным в этом отношении ■ подлинно новаторским является его труд «Император ■ византийском искусстве» (1936 г.),<sup>3</sup> который чрезвычайно был актуален не только для искусствознания, но ■ для исторической науки того времени. Следует вспомнить, что еще на

Международном конгрессе историков в Осло в 1928 г. специальное внимание было уделено иконографии портрета и, шире, — царской иконографии. Формируется даже международная иконографическая комиссия по изучению портрета. В 1930 г. вышел из печати незаконченный труд С. Лампроса о портретах византийских императоров,<sup>4</sup> Н. Йорга издает портреты румынских государей, ■ параллельно с этим С. Радойич работает над своим исследованием «Портреты сербских властителей в средние века» (1934 г.).<sup>5</sup> Но только ■ капитальном труде А. Грабара императорское искусство Византийской империи — ■ прежде всего императорский портрет — последовательно рассматривается ■ только как результат развития унаследованных от искусства Рима ■ эллинистических государств Востока тем, но прежде всего как отражение политической идеологии данной эпохи. Оказывается, что лишь при сопоставлении с изобразительным контекстом, а также с религиозными ■ даже юридическими условиями эпохи ■ особенностями придворного и богослужебного церемониала портреты императоров раскрывают свою многослойную значимость. В портретах отражаются представления об императорской власти (и о власти вообще), некоторые династические проблемы, аспекты политической ориентации ■ тенденциозности и особо — структура иерархической системы общества, в котором каждое должностное лицо занимает точно ■ строго определенное место, и, кроме того, — некоторые конкретные исторические события, по поводу которых создан тот или иной портрет. Очень существен также вывод А. Грабара о том, что иконография религиозного искусства Византии заимствует у императорского искусства не только схемы, но

также и целый ряд основных тем. Кстати, именно этот вывод вызывает сегодня противоречивые оценки (см. ниже).

По масштабам ■ своему значению для дальнейшего развития ■ только истории искусства, но и исторической науки в целом, труд А. Грабара «Император ■ византийском искусстве» может быть сопоставлен лишь с монументальным и схожим по направленности исследованием О. Трейтингера «Восточноримская царская ■ государственная идеология по ■ выражению через придворный церемониал» (1938 г.).<sup>6</sup> Не случайно один из самых выдающихся византинистов наших дней Ж. Дагрон подчеркивает, что в книге А. Грабара, которая вводит новый объект исследования и которая до сих пор не заменена ничем более совершенным, превосходная эрудиция автора ведет ■ полному, исключительно точному и плодотворному воссозданию истоков ■ развития Византийской империи.<sup>7</sup> Более того. Все значительные дальнейшие (и близкие ■ сегодняшнему дню) исследования портрета ■ византийском искусстве в сущности развивают методологические принципы, заложенные ■ книге А. Грабара, чаще всего на ■ материале. Именно «иконографическая» точка зрения (термин С. Радойчица), рассматривающая императорский портрет как отражение политической идеологии, остается основой сравнительно недавних исследований портрета в искусстве православного мира таких ученых, как Г. Бельтинг, И. Спатаракис, Ф. Кемпфер ■ др.

Сам Андрей Николаевич Грабар не теряет интереса ■ дальнейшему исследованию проблемы, сформулированной ■ как «общество ■ искусство». Я имею в виду организованный им накануне XIV Международного конгресса византинистов симпозиум «Искусство и общество ■ Византии при Палеологах» (1968 г.). В своей работе «Псевдо-Кодин и церемонии византийского двора ■ XIV веке», опубликованной ■ материалах этого симпозиума,<sup>8</sup> А. Грабар рассматривает влияние церемонии «Проклѣсѣс» ■ концепцию императорского портрета палеологовского времени ■ дает блестящий образец интерпретации исторических источников ■ тем, чтобы выявить, каким выглядел император ■ глазах своих современников. В других работах этого симпозиума, развивая методологию Грабара, исследователи (В. Джурич, Т. Вельманс<sup>9</sup>) показали особенности портрета ■ XIV—XV вв.: значительное увеличение ко-

личества портретов, обогащение ■ иконографических схем, расширение круга портретируемых через включение представителей разных социальных групп ■ т. д. Здесь я специально хотела бы выявить дальнейшее развитие сербскими исследователями принципов, заложенных ■ творчестве А. Грабара. Они занимались изучением не только портретов царей, но также епископов, монахов ■ других представителей аристократии или церковной иерархии. За последние 30 лет (со времени Венецианского симпозиума до сего дня) ■ сербской науке появился целый ряд блестящих исследований того невероятного обилия живописных портретов, которые сохранились в искусстве Сербии ■ славянской Македонии, ■ также их историко-идеологического контекста. Эти исследования принадлежат перу выдающихся ученых В. Джурича и Г. Бабица, авторов среднего поколения — Б. Тодича, И. Джорджевичи ■ ■ самых молодых — Б. Цветковича, Др. Войводица и др.<sup>10</sup>

Необходимо отметить, что, параллельно с этим продолжением «грабаровской» линии в исследовании византийской цивилизации после Второй мировой войны, ■ изучении западноевропейского средневековья наблюдается настоящая «бум» выявления политической ■ религиозной идеологии королей — меровингской, каролингской, оттоновской и других династий. Это наблюдается начиная ■ XIII Международного конгресса истории религиозных учений (1955 г.), главная тема которого была «Царь-Бог ■ священный характер государственности»,<sup>11</sup> ■ вышедших вскоре после этого книг «Знаки власти и символика государственности» П. Шрамма (1956 г.) и «Два тела короля. Исследования в области средневековой политической теологии» Э. Канторовича (1957 г.).<sup>12</sup> — шедевра, по словам Ж. ле Гоффа,<sup>13</sup> предоставляющего надежный ключ для проникновения в эпоху средневековья.

Дальнейшее развитие А. Грабаром исследовательской методологии связано с совершенствованием структурно-функционального анализа произведений раннехристианского ■ средневекового искусства при изучении формирования культа святых и реликвий. Не декларируя эксплицитно, ■ какой-либо формуле, свою методологическую программу, А. Грабар ■ своем труде «Мартириум» (1943—1946 гг.)<sup>14</sup> дает блестящий пример применения этого метода (наряду с методом типологической клас-

сификации) при исследовании мемориального художественного оформления гробниц. Вряд ли необходимо подчеркивать тот факт, что ■ искусстве цивилизации, в которой почти каждый аспект жизни людей исполнен сакральным смыслом, этот метод дает особенно плодотворные результаты. Ибо сакральное искусство прежде всего функционально и концептуально, ■ эстетические его аспекты подчинены регламентам культа ■ целям передачи идей (т. е. «лансирования мессиджа»). Поэтому он используется и при анализе каролингского, оттоновского и других вариантов искусства западноевропейского средневековья.

Огромное достоинство этого труда прежде всего в том, что в ■ впервые при исследовании средневековой архитектуры обособление и развитие различных типов культовых сооружений ставится ■ прямую зависимость от их предназначения ■ от развития богослужебного ритуала. А. Грабар не одинок в своих принципах систематизации ■ интерпретации архитектурных памятников раннехристианской ■ ранневизантийской эпохи. Как это часто случается ■ истории науки, схожие по направленности исследовательские поиски наблюдаются у ученых, ■ имеющих прямой связи между собой. В конце 30-х ■ начале 40-х годов XX в. параллельно и независимо от А. Грабара в США работает ■ том же направлении Р. Краутхаймер ■ примерно ■ это же время (1942 г.) издает свою знаменитую штудию об иконографии средневековой архитектуры.<sup>15</sup>

Особую ценность для развития истории средневекового искусства имеет другой аспект «Мартинума» А. Грабара: выявление взаимосвязи архитектуры ■ иконографии. Именно ■ этой работе А. Грабар отчетливо прослеживает закономерность, являющуюся сегодня отправным пунктом для любого исследователя средневекового искусства: общая концепция и характер представленных в любом культовом сооружении изображений определяется предназначением ■ функциями этого сооружения. Кроме того, А. Грабар ■ только исследует функцию и типологию остальных объектов, связанных с почитанием реликвий (мощехранилища, раки ■ др.), но специально выявляет специфику изображений, предназначенных для их оформления (образы святых, житийные циклы, сцены переноса мощей). По существу, он формулирует проблематику иконографических программ, которая непрерывно

занимает и современных исследователей. Любопытно отметить, что 30 лет спустя после выхода этой книги в предисловии к репринту «Мартинума» в 1971 г. уже более склонный к авторефлексии ученый дает более четкую формулировку для определения своего метода. «Собрать все эти произведения ■ одним исследованием, — пишет он, — означает довериться одному постулату, который в 1946 г. не был принят всеми эрудитами и который и в наше время все еще принимается не всеми, — а именно: знать, что существует причинно-следственная связь между функцией культового места ■ собранными в нем изображениями, и видеть ■ этом путь к интерпретации этих изображений. Этот постулат — в основе «Мартинума», чей метод исследования, как говорят, «функциональный»: историк, очевидно, не сможет изучать отношения между культом и искусством, если не допустит ■ priori, что культ может формировать архитектуру ■ иконографию, к которым прибегает...» И далее: «Речь идет ■ о том, чтобы с помощью функционального метода объяснять индивидуально каждое отдельное произведение, но о том, чтобы интерпретировать целые категории произведений, имеющих одни и те же культовые функции, вследствие чего мы прибегаем к *типологии* (подчеркнуто мною. — Э. Б.): одни и те же религиозные функции вызывают одни ■ те же типы строений или изображений (не смешивая «тип» и «идентичность»).<sup>16</sup>

Не впадая в ненужную модернизацию, не могу не отметить тот факт, что, как при постановке проблем, так ■ в методах исследования конкретного материала, взгляды А. Грабара оказываются созвучными с самыми передовыми ■ достижениями современной культурологии и семиотики. Исследования о связях изображений ■ его функции чрезвычайно актуальны; в них используются, как это делал ■ А. Грабар, междисциплинарные подходы.

Использование грабаровского наследия идет, можно сказать, по двум направлениям. За последние 20 лет особо развиваются исследования погребальной проблематики ■ погребального искусства. Достаточно припомнить серьезные исследования, связанные с особенностями захоронения королей и государей на Западе и Востоке.<sup>17</sup> Но ■ менее настойчиво внимание исследователей сосредоточивается на изучении реликвий в христианском мире. Достаточно припомнить замечательную выставку



в Кельне ■ 1985 г.,<sup>18</sup> включавшую большую часть ценнейших реликвариев, хранящихся ■ ризницах ■ музеях Западной Европы. Среди книг, демонстрирующих этот возрастающий интерес к реликвиям и связанным с ними святым изображениям, упомяну только работы П. Гиари, П. Брауна, капитальный труд Г. Бельтинга «Образ ■ культ»,<sup>19</sup> а также сравнительно недавно вышедшие сборники статей «Святой образ. Восток ■ Запад» ■ «Чудотворная икона ■ Византии и Древней Руси».<sup>20</sup> Считаю необходимым подчеркнуть, что ■ большинство упомянутых исследований восточная (т. е. византийская, православная) и западная традиции рассматриваются, как и у А. Грабара, параллельно.

Здесь не место искать объяснение интересу к подобным темам, например, в характерных для любого fin de siècle умонастроениях. Моя цель только подчеркнуть, что ■ эти исследования, ■ зависимости от того, цитируются в них или нет работы А. Грабара, ■ сущности «вышли» из его «Мартириума», ■ также испытывают влияние и его более поздних работ, посвященных реликвиям и чудотворным иконам. Не является ли, например, известная статья Н. Шевченко «Иконы ■ богослужению»<sup>21</sup> дальнейшим развитием проблематики, которая заложена в цикле статей А. Грабара, посвященных иконографии Богоматери ■ ■ чудотворным иконам?<sup>22</sup> И не служат ли работы А. Грабара неизменным источником импульсов для целого ряда исследований на тему «литургия и искусство»?

Особое значение в теоретико-методологическом отношении имеет также труд А. Грабара «Византийское иконоборчество. Археологическое досье» (1958 г.).<sup>23</sup> Это серьезнейший опыт (хотя ■ вызвавший ожесточенные споры и критические замечания) раскрытия ■ искусства с религиозными и политическими движениями эпохи, опыт анализа произведений в контексте широчайшего круга исторических источников, подобранных с исключительной скрупулезностью ■ полнотой.

В этом, как ■ в целом ряде конкретных ■ частных исследований, А. Грабар дает разнообразные, разносторонние, подчас шокирующие своей неожиданностью решения основной для его научного творчества проблемы «искусство и общество».

Существует мнение, что А. Грабар не уделял достаточно внимания собственно эстетическим

аспектам византийского искусства или что ■ пренебрегал стилистическим анализом. По существу, он, конечно, использовал метод сравнительного стилистического анализа, особенно для установления датировки ■ хронологии памятников. Это, например, совершенно очевидно ■ непревзойденным и до сего дня его труде о религиозной живописи ■ Болгарии.<sup>24</sup> Вернее было бы сказать, что он формально-стилистическим ■ увлеклся. Тут я вспоминаю слова Г. Зедльмайра — последнего из крупных искусствоведов нашего столетия, попытавшегося усовершенствовать принципы структурного анализа художественных произведений. Лет 30 назад ■ писал: «...классификация художественных памятников по стилистическим признакам — более или менее беззаботное занятие, в особенности при наличии некоторых зрительных способностей...»<sup>25</sup> Не знаю, разделял ли А. Грабар эту точку зрения, ■ очевидно одно: главное для него — открыть ■ по возможности реконструировать систему мышления (формулы, стереотипы) в средневековом обществе. Вот почему во всех случаях, когда он занимается эстетическими аспектами византийского искусства, ■ также ищет их идеологические корни. Классической работой в этом направлении является его труд «Плотин ■ источники средневековой эстетики», напечатанный ■ 1945 г.<sup>26</sup> в первом номере издаваемого им и всем известном журнале «Cahiers archéologiques». Не случайно и сегодня ■ звучит как откровение для целого ряда специалистов по средневековой культуре неистовствоведов. Тираж этого журнала сразу расходуется. А проблема «стиль и идеология» все еще является актуальной в современной медиэвистике. Тут ■ припомню только одну статью под этим заголовком «Стиль и идеология ■ византийском императорском искусстве» Г. Мегвайра.<sup>27</sup>

Одна ■ последних книг А. Грабара посвящена формированию христианской иконографии.<sup>28</sup> По существу это исследование проблемы визуальной интерпретации религиозных сюжетов ■ поздней античности и в средние века, т. е. в произведениях искусства, где каждый элемент имеет «высокую семиотичность» (термин Ю. Лотмана). Без лишнего теоретизирования А. Грабар успешно развивает некоторые, по существу семиотические методы исследования. В книге «Пути формирования христианской иконографии» (1979 г.) он вы-

являет «знаковую ценность» раннехристианского искусства, ■ также рассматривает механизмы формирования новых иконографических схем. Христианский художник использует существующий «словарь» визуальных элементов ■ композиционных схем, которые ■ зависимости от контекста приобретают новое значение. Идея «знаковости» раннехристианского искусства подтверждается при анализе так называемых исторических сцен, т. е. взятых из земной жизни Христа, ■ Ветхого Завета или сцен ■ житий святых. Особое место уделено анализу иконографии западноевропейского средневекового искусства, в результате чего А. Грабар приходит к выводу о том, что иконография по существу — это язык, открытый для любых нововведений в зависимости от специфических (чаще всего пропагандных) функций каждого конкретного изображения (как это бывает, например, в миниатюрах оттоновских рукописей или на фасадах готических соборов). Итак, непрерывно совершенствуя ■ обогащая свою методологию, А. Грабар дает единственную до сих пор целостную панораму формирования христианской иконографии во всем христианском мире.

Заслуги А. Грабара в изучении средневекового искусства практически необозримы — столь грандиозен охват исследованного им материала, столь разнообразны его методы исследования — чаще всего интердисциплинарные. Я остановилась ■ основных ■ самых перспективных с точки зрения современного состояния нашей науки. И ■ это кажется особенно важным, тем более, что неизбежно бросается в глаза один курьезный парадокс. Чем больше среди византинистов становится людей, занимающихся искусством Византии (особенно в США), — а это можно установить по числу участников в международных конгрессах, — тем менее значительным оказывается их вклад ■ развитие методологии ■ инструментария научных исследований. При этом идеология постмодернизма и его деконструктивистская стратегия требуют обязательного «низвержения идолов» и введения инноваций любой ценой, ■ зависимости от их состоятельности, аргументированности ■ пер-

спективности. Не говоря о бесплодных усилиях так называемой феминистской методологии, достаточно припомнить сравнительно недавно опубликованную книгу Т. Мэтьюза «Столко- ■ ■ ■ богов»,<sup>29</sup> которая является типичным для атмосферы fin de siècle фанатическим развенчиванием прошлого в истории науки о византийском искусстве. Подобно тому как Христос свергает с трона Юпитера, Т. Мэтьюз «низвергает с пьедестала» поколение своих предшественников, персонифицированное в личностях ■ идей Е. Канторовича, А. Альфельди ■ А. Грабара. В их концепциях об императорском искусстве Византии, об императорской идеологии и параллелизме между небесным ■ земным владыкой он видит только проекцию ностальгии по утерянным монархиям ■ Габсбургов или русских царей.<sup>29</sup> Но это только одна тенденция ■ современной науке. Гораздо плодотворнее чаще встречаемое «постмодернистское прочтение» классических трудов А. Грабара. Красноречивое свидетельство этому — сравнительно недавняя статья А. Дж. Вартон «Перечитывая Мартириум: модернистские ■ постмодернистские тексты». В ней автор ■ только подчеркивает актуальность рассматриваемых А. Грабаром проблем, связанных с культом реликвий, ■ также предполагает свое, современное прочтение классической книги, которое может «спасти ■ от негласной канонизации».<sup>30</sup>

Сегодняшний день — момент пересмотра и критической переоценки основных принципов научного исследования. Некоторые виды искусствоведческого дискурса не только «вышли из моды», но ■ должны просто исчезнуть. ■ этом основной смысл недавно вышедшей книги Х. Бельгинга «Конец истории искусства».<sup>31</sup> Искусствознание, в том числе и искусствоведческие ■ медиавистика, находится ■ перекрестке методологических путей и испытывает более сильную, чем когда-либо, потребность ■ совершенствовании своих instrumenta studiorum. Исследования А. Грабара остаются не только ■ не столько образцом, но неизменным стимулом, источником импульсов для обновления и совершенствования современного искусствознания.

<sup>1</sup> О своих учителях А. Грабар говорит в ■ ■ ■ автобиографическом очерке, посланном по моей просьбе специально для болгарского журнала «Искусство» ■ ■ ■

рвые напечатанном в ■ ■ ■ См.: Андрей Николаевич Грабар: Автобиографический очерк // Искусство. София, 1986. № 7. С. 28—28. Рассказывая о своих ранних

годах ■ Страсбургском университете, он специально отмечает испытанное ■ влияние известного медиевиста Марка Блока ■ эллинизма Поля Пердариэ: «Я считаю П. Пердариэ, наряду с Яковом Ивановичем Смирновым (в Петрограде) ■ главными учителями, ■ людьми более глубокими ■ проницательными, чем мои, «технические» учителя Айналов ■ Габриэль Милле».

<sup>2</sup> Примером такого «детерминизма» ■ классическом труде Г. Милле (*Millett G. Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile*, Paris, 1914) может служить иконография Богоматери в сцене «Благовещение»: если в данном памятнике она изображена стоящей, значит памятник связан с эллинистическими традициями, если сидит ■ прыдет ■ с традициями Палестины, если протягивает руку ■ с Сирией, ■ если ее рука согнута перед грудью ■ с чисто византийскими традициями. Критику иконографического метода Кондакова ■ Милле см. также у В. Н. Лазарева: *Лазарев В. Н. Византийская живопись*. М., 1971. С. 13—14.

<sup>3</sup> Grabar A. L'Empereur dans l'art byzantin: *Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*. Paris, 1936.

<sup>4</sup> Lampros S. Leukoma ton byzantinon autokratoren. Atinal, 1930.

<sup>5</sup> Радчић С. Портреты српских владара у средњем веку. Скопље, 1934.

<sup>6</sup> Treitinger O. Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im hofischen Zeremoniell. Darmstadt, 1956 (repr.).

<sup>7</sup> Dagron G. André Grabar: 26 juillet 1896—5 octobre 1990 // ACF. 1990—1991. Paris, 1991. P. 91—92.

<sup>8</sup> Grabar A. Pseudo-Kodinos und les cérémonies de la cour byzantine au XIV<sup>e</sup> siècle // Art et société à Byzance sous les Paléologues: Actes du Colloque organisé par l'Association International des études byzantines ■ Venise en septembre 1968. Venise, 1971. P. 195—221.

<sup>9</sup> Đurić V. L'art des Paléologues et l'état Serbe: Rôle de la cour et de l'Eglise serbe dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle // Art et société ■ Byzance sous les Paléologues. Venise, 1971; *Velmans T. Le portrait dans l'art des Paléologues* // Ibid. P. 91—149.

<sup>10</sup> См., например: *Ђурић В. Историјске композиције у српском сликарству средњег века* ■ ■ ■ њихове књижевне паралеле // ЗРВИ. Београд, 1964—1967. Књ. 82, 10, 11; *Idem*. Портреты в изображении рождественских стихир // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура / Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973; *Idem*. Слика ■ история у средњовековној Србији // Глас САНУ. № 338: Одељење историјских наука. Бр. 3. Београд, 1983; *Idem*. Лоза српских владара у Студеници // Зборник у част Војводе Бурјаха. Београд, 1992; *Бабич Г. Владислав ■ ктиторском портрету у наосу Милешеве // Милешева у историји српског народа*. Београд, 1987; *Babić G. Les portraits de Desani représentant ensemble Desanaki et Dušan // Дечани и византијска уметност средњом XIV века*. Београд, 1989; *Korolj D. Канонизација Стефана Дечанског и промена на портретима у Дечанима* // Ibid; *Тођић Б. Грачаница*. Београд; Приштина, 1988; *Idem*. Старо Нагоричино. Београд, 1993; *Cvetković B. The Investiture Relief in Arta, Epirus* // ЗРВИ. Београд, 1994. Књ. 33. С. 103—114; *Ђојовић Д. Владајски портрети српских деспота // Манастир Ресави: Историја ■ уметност. Деспотовал*, 1995. С. 65—98 ■ др.

<sup>11</sup> Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Storia delle religioni. Firenze, 1956.

<sup>12</sup> Schramm P. E. Herrschaftszeichen und Staatsymbolik: Beiträge zu ihrer Geschichte vom 3. bis zum 16.

Jahrhundert. Stuttgart, 1954—1956. Bd 1—3; *Kantorowicz E. The King's two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, 1957.

<sup>13</sup> *Le Goff J. L'Imaginaire médiéval*. Paris, 1985. P. 342. С конца 1950-х годов и до наших дней эта проблематика остается чрезвычайно актуальной. Среди важнейших трудов см.: *McCormack S. Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of Adventus* // *Historia*. 1977. N 21. P. 721—752; *Idem*. Art and Ceremony in Late Antiquity, Berkeley, 1981; *McCormack M. Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and the Early Medieval West*. Cambridge, 1986; *Kaiserin Theophanu: Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends* / Hrg. A. von Euw, P. Schreiner. Köln, 1991. Bd 1—2.

<sup>14</sup> *Grabar A. Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* ■ vol. Paris, 1946. См. ред. ■ эту книгу: *Krautheimer R. Review of André Grabar, Martyrium* // *Art Bulletin*. 1953. N 35. P. 57—61. То же перепеч.: *Krautheimer R. Studies* ■ Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York, 1969. P. 151, 160.

<sup>15</sup> *Krautheimer R. Introduction to* ■ *Iconography of Mediaeval architecture* // *Journal of Warburg and Courtauld Institute*. 1942. T. 5. P. 3—20. Этот параллелизм ■ сам А. Грабар в 1971 г. ■ ■ ■ предисловии ■ репринтному изданию «Мартыриума». См.: *Grabar A. Martyrium*. Paris, 1971. P. III.

<sup>16</sup> Оп. cit. P. II—III.

<sup>17</sup> См., например: *Erlande-Brandenburg A. Le roi est mort: Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*. Genève, 1975; *Herklots I. «Sepulchra» e «Monumenta» del Medioevo, Studi sull'arte sepolcrale in Italia*. Roma, 1985; *Погонов Д. Српски владајски гроб у средњем веку*. Београд, 1992.

<sup>18</sup> *Ornamenta Ecclesiae: Kunst und Künstler der Romanik: Katalog zur Ausstellung des Schutten-Museums in der Jozef-Haubrich Kunsthalle. Köln, 1985.*

<sup>19</sup> *Brown P. Relics and Social Status in the Age of Gregory of Tours: Stenton Lecture 1976*. Reading, 1977; *Geary P. Furta sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages*. Princeton, 1978; *Beltz H. Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1990. См. также: *Gothier M.-M. Les routes de la Foi: Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*. Fribourg, 1983.

■ *The Sacred Image: East and West* / Ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. Urbana; Chicago, 1995; *Чудотворные* ■ ■ ■ Византия ■ Древней Русь / Ред.-сост. А. М. Лядов. М., 1996.

<sup>21</sup> *Sevdenko N. P. Icons in the Liturgy* // *DOP*. 1991. Vol. 45. P. 45—57.

<sup>22</sup> *Grabar A. Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: Les cérémonies du culte de la Vierge* // *Cah. Arch.* 1976. Vol. 25. P. 143—162; *Idem*. Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge // *Cah. Arch.* 1977. Vol. 26. См. также: *Grabar A. L'Hodigitria et l'Eleoussa* // *ЗЛУ*. 1974. Бр. 10. С. 3—14; *Idem*. Les images de la Vierge de Tendresse, type iconographique et thème: à propos de deux icônes de Decani // *Зорграф*. Београд, 1975. Бр. 6. P. 27—30.

<sup>23</sup> *Grabar A. L'iconoclisme byzantin: Dossier archéologique*. Paris, 1958. ■ современной науке происходит непрерывная ревизия взглядов ■ сущность иконоборческого периода, но целый ряд суждений А. Грабара остается неоспоримым. См.: *Speck P. Anthologia Palat-*

ina 1,1 und das Apsismosaik der Hagia Sophia // ΠΟΙΚΙΛΑ BYZANTINA. Var. 2. Bonn, 1987. S. 287—329; *Idem*. Bilder und Bilderstreit // Byzanz. Die Macht der Bilder: Katalog zur Ausstellung im Dom-Museum Hildesheim / Hrag. M. Brandt, A. Effenberger. Hildesheim, 1998 (здесь приведена вся новая литература по вопросу).

<sup>24</sup> Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.

■ Sedlmayr H. Das Abenteuer der Kunstgeschichte // Merkur. 1983. N 2. P. 145—157.

<sup>26</sup> Grabar A. Plotine et les origines de l'esthétique médiévale // Cah. Arch. 1945. Vol. 1.

<sup>27</sup> Maguire H. Style and Ideology in Byzantine Imperial Art // Gesta. New York, 1990. Vol. 28/2. P. 217—231.

<sup>28</sup> Grabar A. Christian Iconography: A Study of its Origins: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts. 1961. Princeton, 1968. То же: Grabar A. Les voies de la création en iconographie chrétienne. Paris, 1979.

<sup>29</sup> Mathews Th. The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art. Princeton; New Jersey, 1993. См. рец. на зру кн.: Brown P. [Ренеция] // Art Bulletin. 1995. Sept. Vol. 77. N 3; Kinney D. [Ренеция] // Studies in Iconography. 1994. Vol. 16. ■ дп.

<sup>30</sup> Wharton A.-J. Rereading Martyrium: The Modernist and Postmodernist Texts // Gesta. 1990. N 29. P. 3—7.

<sup>31</sup> Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren. München, 1994.

Elka Bakalova (Sofia)

## ANDRÉ GRABAR'S CONTRIBUTION TO THE METHODOLOGY OF CONTEMPORARY HISTORY OF ART

### Summary

The chapter on Byzantine art in the history of art is one of the most recent. Barely a century has passed since its inclusion. No doubt A. Grabar was undoubtedly one of the founders of History of Medieval Art. Grabar, as a graduate of the University in Russia, was connected to the leading traditions of Russian Byzantine studies of the early 20th century. After spending most of his life in France, he saw in N. Kondakov and G. Millet his «teachers in techniques». It was Grabar who in the 30ties decisively perfected the method of iconographic analysis of his teachers, by applying it to the iconographic peculiarities of the monuments of Byzantine art in the context the complex set of ideological, political and religious relationships, against the historical and cultural background, with an emphasis on the ideological functions of art. His work *L'Empereur dans l'art byzantin* (1936), a milestone and introduction of real innovation, is exceptionally topical not only for European history of art of that time, but also for art history in general. The «ideographic» point of view (the term was introduced by S. Radočić), where a portrait was introduced as an reflection of political ideology of the period, remained basic to the approach of a number of researchers of the second half of the 20th century, such as H. Belting, V. Djurić, J. Spartharakis etc. The further development of Grabar's methodology led to an improved structural and functional analysis, as it would be known today. Without speaking of a program of methodology A. Grabar gave a brilliant example of the application of a method in combination with a typology within the study of memorial art, in connection with the cult of saints and relics, in his *Martyrium* (1946). It should be noted that namely this field has become particularly topical over the last two decades, i. e. A. Grabar's observation of the rule that the general concept of the images and the peculiarities in any cult building are determined by the functions of the liturgical ritual have become the starting point for all contemporary studies. His *L'iconoclisme byzantin* (1958), a serious attempt to reveal relationships and links between art, on the one hand, and religious, political,

social movements and conflicts on the other, is particularly valuable from ■ theoretical and methodological point of view. Here, and elsewhere, in other concrete studies A. Grabar offered a variety of solutions to the theoretical problem «Art and Society», solutions which even are sometimes seen ■ shocking. The same problem is also reflected in ■ manner in the volume *Art et société à Byzance sous les Paléologues* (1971), inspired by A. Grabar.

The problem of the relationship between text and image, a question to which A. Grabar has dedicated many studies, is specific for him. He not only examined the «verbal text—iconic text» co-relation, as J. Lotman notes in the contemporary terminology, but also the mechanism of visualization with differences in genre and structure of verbal texts.

One of A. Grabar's last books was dedicated to the formation of Christian iconography of art (*Les voies de la création en iconographie chrétienne*, 1979) or rather the problem of the visual interpretation of religious subjects in Antiquity and the Middle Ages. Without an unnecessary theoretical analysis the author developed essentially semiotic research methods. The idea of «sign values» of the imagery of Early Christian art was further confirmed with the analysis of the so called «historical» scenes. The iconographic analysis of West European art, and the problem of arriving at the equivalent between the verbal text and the image have a special place in Grabar's work — Grabar came to the conclusion, that iconography was a language, open to all kinds of changes according to pedagogical or propaganda functions of every concrete image (as is the case of miniatures from the Ottonian manuscripts or the facades of Gothic cathedrals). Thus constantly improving and enriching his methodology, A. Grabar offered essentially the first and unique panorama of the formation of iconography in art within the entire Christian world.

Today, when we are re-examining the basic principles of scientific research, some types of discourse in the field of art history not only became unfashionable, but ceased to be used (cf. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, 1994). The history of art more than ever needs ■ streamlining of its instrumenta studiorum. A. Grabar's studies, although ■ subject of serious criticism (cf. Th. Mathews) remain a permanent stimulus for for innovation and progress of contemporary history of art.

## ANDRÉ GRABAR: L'AMPLEUR DES CONTACTS ET DE L'IMAGINATION

Suzy Dufrenne (Paris)

J'ai relativement bien connu le Professeur A. Grabar, surtout entre 1959 (début sous sa direction de mes travaux sur Mistra et sur le Psautier d'Utrecht) et 1966 (temps de sa retraite de l'E. P. H. E. et du Collège de France). Je participais à ses séminaires et suivais assidûment ses cours. J'avais la joie de le connaître dans son cadre familial, à Paris et en Normandie, de profiter de l'accueil chaleureux de Madame Grabar et de retrouver parfois ses enfants.

Cet univers français ■ permettait ainsi d'entrevoir le monde de ses origines (Kiev et Saint-Petersbourg), de ses vingt-quatre premières années si marquantes, comme il le rappellera dans l'émouvante page confiée à la «Bibliothèque imaginaire du Collège de France», parue au moment même de sa mort. Ayant dû renoncer (en raison de sa vue) à une carrière maritime, il se donne à l'histoire de l'art: Nicodime Kondakov, Dimitri Ainalov, Jacques Smirnov, ses maîtres, l'initient aux méthodes scientifiques de l'approche de l'histoire de l'art.

Mais l'ampleur de ■ connaissances, entrevue dès mes premiers contacts avec la parole et les œuvres écrites d'A. Grabar dépassait largement celle de ses origines russes et du merveilleux niveau scientifique des savants de l'Empire tsariste. Cette ampleur débordait également la variété des œuvres bulgares, cataloguées pendant son bref séjour à Sofia (1920-1922), quand — à la demande de B. Filov — il fut engagé au Musée; il sut alors profiter de la haute science de V. Zlatarski et de J. Ivanov: ce travail, toujours essentiel, s'épanouira ultérieurement dans la thèse de doctorat — lettres que soutiendra A. Grabar à Paris, en 1928.

Bien au-delà de ces mondes russes et bulgares, aucune œuvre alors connue n'échappe à ■ réflexion, de Constantinople et de l'Asie Mineure aux Balkans, de l'Europe centrale à l'Italie et à l'Espagne, de la Gaule à l'Irlande, de la Syrie à l'Égypte et à l'Afrique du Nord. Quant ■ cadre chronologique des recherches abordées, il s'étage de l'art impérial romain à l'époque post-byzantine.

Les lieux et les temps les plus divers de créations artistiques se combinent avec les catégories d'œuvres elles aussi les plus diverses, de l'architecture et de la sculpture à la peinture monumentale ou manuscrite, de l'art figuratif à l'art ornemental; et les textes byzantins ajoutent leurs témoignages, même si leur interprétation est alors plus délicate que de nos jours, car les publications scientifiques, dans les domaines théologiques ou liturgiques, sont encore ■ rares, mais la pénétration approfondie de la mystique orientale guide avec rigueur la démarche d'A. Grabar.

Ainsi la largeur des connaissances d'A. Grabar assure-t-elle un rayonnement international immédiat, apte à se prolonger bien après nous. Dès 1922, l'installation d'A. Grabar et de ■ famille à Strasbourg permet de riches contacts, spécialement ceux de l'amitié avec P. Perdrizet, l'helléniste bien connu; au-delà de Strasbourg, le milieu parisien accueille avec chaleur le jeune réfugié, bien vite devenu français. G. Millet encourage son travail de thèse et dès 1937, il reçoit la succession de son Maître à la chaire de Christianisme byzantin et d'archéologie chrétienne, à l'École Pratique des Hautes Études, charge qu'il cumule ultérieurement (de 1946 à 1966) avec celle de professeur «d'Archéologie paléochrétienne et byzantine», au Collège de France.

Dès 1945, il fonde et publie les Cahiers Archéologiques; puis il participe à de nombreux symposia, à Dumbarton Oaks notamment il soutient, dès l'origine, avec Gilson et Ganshof, le Centre d'études médiévales de Poitiers. A partir de 1952 il appelle J. Hubert pour collaborer à la direction des Cahiers Archéologiques. Ses contacts avec les plus grands savants parisiens se multiplient: A. Frolow, L. Grodes, H. Stern se rencontrent chez le Maître qui retrouve aussi chaque année son amie de jeunesse, venant des Etats Unis à Paris, Sirarpie Der Nersessian.

Il n'est guère de grands médiévistes étrangers, de passage à Paris, qui m'eût lors assisté à l'un des séminaires d'André Grabar et qui ne fut accueilli à son domicile de l'avenue Dode de la Brunerie: c'est là que j'ai connu H. Buchthal, O. Demus, V. Elbern, C. Kraeling, C. Nordenfalk, mais aussi H. Belting, Jacqueline Lafontaine-Dosogne, W. Molé, D. Talbot Rice. Et c'est dans ce même cadre que j'ai rencontré I. Dujčev qui — marquera tant par sa rigoureuse critique historique, par son amitié, par ces contacts chaleureux avec P. Lemerle, le grand rénovateur, en France, de la science historique, dont je suis aussi un peu l'élève.

A côté de ■ grands savants internationaux, les élèves d'André Grabar étaient aussi un témoignage de tous ceux qui, dans le monde, étaient — directement ou indirectement — ouverts à l'espace byzantin et qui ultérieurement sont souvent devenus à leur tour des savants dans leur pays d'origine. Aux Français (E. Chatel, M.-M. Gauthier, C. Lamy-Lassalle, C. Metzger, N. Thierry, M. Vieillard-Troiekouroff...) ■ mêlaient en effet des Allemands (R. Hausserr, I. Hutter, I. Katz, R. Stichel), un Arménien (A. Khatchatrian), une Bulgare (T. Velmans), un Britannique (Ch. Walter), des Grecs (Ch. Bouras, N. Moutsopoulos, C. Scourdeou), une Japonaise (S. Tsuji), des Yougoslaves (V. Korać, P. Milković-Pepek; V. Djurić — hélas maintenant disparu — et G. Babić — elle aussi ravie à ses travaux, à ses amis).

Inutile ici d'insister sur l'abondante bibliographie d'A. Grabar (plus de 300 titres dont 35 livres), mais il faut redire la variété de ces publications: les importants volumes d'avant-guerre (La peinture religieuse en Bulgarie, 1928; L'empereur dans l'art byzantin, 1936); les présentations audacieuses de manuscrits (le Grégoire de Naziance de Milan, 1943; Les peintures de l'Evangéliste de Sinope, 1948; L'il-

lustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibl. Nat. de Madrid, 1979 — en collaboration avec M. Manoussacas; Les manuscrits enluminés d'Italie, 1970 — qui mériteraient d'être réédités. Par ailleurs beaucoup d'œuvres de dévotion et de contemplation sont étudiées en dehors même de la pièce maîtresse que sont les volumes du Martyrium: il suffit de citer «La Sainte Face de Laon», en 1930; «Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge», — 1975, sans oublier l'important chapitre sur «L'oreficeria ■ le altre arti suntuarie bizantine» dans le vol. I de l'ouvrage collectif sous la direction de H. R. Hahnloser, 1971, sur «Il Tesoro di San Marco» (de Venise). Des plus précieux pour la connaissance de l'iconographie du Bas Empire est le petit livre sur «Les Ampoules de Terre Sainte» (1959). Enfin si l'auteur juge comme des études préliminaires les deux volumes (de 1963 et 1976) sur la sculpture byzantine, ce point de départ est essentiel!

Sans qu'il soit nécessaire d'aborder ici la richesse de ces multiples publications d'A. Grabar, il faut sans doute tenter de mieux saisir le mode de pensée qui s'en dégage en sélectionnant quatre titres bien connus, concernant «L'Empereur», le «Martyrium», «L'iconoclasme» et les «Voies de la création en iconographie chrétienne»: ■ choix semble assez bien dégager la fonction attribuée à l'art à Byzance. L'étude sur L'Empereur, soulignant quelques adjonctions chrétiennes, sensibles, par exemple sur le diptyques consulaire de Probus, imitant un portrait de l'empereur Honorius, où le labarum paraphrase la formule constantinienne («in nomine Christi vincas semper»); de façon analogue sur le diptyque impérial du Musée du Louvre (le «Barberini»), l'Empereur vainqueur, à cheval, est dominé par une image du Christ, figuré à mi-corps, tenant une Croix et bénissant; mais le problème essentiel concerne les rapport des arts chrétiens aux arts impériaux à Byzance: un tableau (p. 195) dégage les contacts entre les cycles impériaux et certains cycles chrétiens (surtout les cycles triomphaux) aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles. Plus tard sous les dynasties des Empereurs Macédoniens et Comnènes, les praticiens byzantins puisent à nouveau dans le fond iconographique de l'art du palais. Et le jeune savant insiste sur la forte influence «romaine» sur la civilisation byzantine.

Des considérations quelque peu analogues s'observent dans «Le Martyrium»; commencé en

1942 (cf. l'album publié en 1943), il fut achevé plus tard et publié seulement en 1946. Tentant de mesurer l'importance dans le christianisme, pendant plus d'un millénaire, du culte des reliques, A. Grabar cherche une éventuelle répercussion de ce culte (des corps et des Lieux saints) sur le sort de l'art chrétien; mais il se limite à la Basse Antiquité et ■■ débute du Moyen Âge — VII—IX<sup>e</sup> siècle), deux temps opposés avec finesse: richesse du premier temps, appauvrissement dans le second, tant dans le domaine architectural (vol. I) que dans l'iconographie (vol. II), il faut tenir compte de plus des fortes différences de structures en Orient et en Occident.

L'ample contestation autour des images chrétiennes, à Byzance, qu'enregistre «L'iconoclisme byzantin», ■■ «dossier archéologique», de caractère documentaire, dégage le rôle essentiel que joue, jusqu'à ■■ jours, l'image dans le christianisme oriental. L'attitude du christianisme en ses débuts, face aux images, puis la crise de l'iconoclisme (entre le VIII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle), suivie du triomphe de l'«orthodoxie» attestent la prolongation de la polémique qu'enregistrent tout spécialement les Psautiers ■■ illustration marginale, dont quelques études récentes n'ont guère éclairé la position!

Enfin la longue méditation sur les voies de la création en iconographie chrétienne présente deux volets: un premier qui reprend exactement la version française — d'origine — du texte paru en anglais à Princeton, en 1968, beaucoup plus et beaucoup mieux illustré que le texte français: il s'agit des premiers pas d'une iconographie chrétienne (celle des catacombes, des sarcophages ■■ développant vers 200 (écho tardif qui se retrouve la Via Latina, à Rome; réalité du III<sup>e</sup>

siècle à Doura Europos): reprenant l'imagerie romaine, elle tend à exprimer les réalités chrétiennes. A cette partie répondant à l'art paléochrétien, s'oppose le 2nd. volet qui s'occupe du Moyen Âge, quand l'image connaît sa plus grande floraison: la partie sur Byzance nous est familière; celle qui présente l'Occident coordonne des faits connus, mais les éclaire par les oppositions avec le monde oriental: comme l'a formulé le pape Grégoire le Grand, dès la fin du VI<sup>e</sup> siècle, l'image est l'écriture des illétrés: ainsi l'art dégage-t-il moins la présence divine, l'indicible, le «suprarrationnel», qu'il ne sert à la connaissance: il devient cérébral: et de citer les «Beatus», ce commentaire de l'Apocalypse (rédigé dans l'Espagne du VIII<sup>e</sup>, mais illustré plus tardivement); ou bien l'Hortus Deliciarum, ses lectures doctrinales et moralisatrices d'Herade de Landsberg (ca. 1180); et surtout les mises ■■ parallèle de l'Ancien et du Nouveau Testament (autel de saint Nicolas de Verdun, fresques de Saint-Savin, tympans et chapiteaux romans, vitraux et sculptures gothiques (rayonnant les méditations de Suger, pour Saint-Denis; et si sensibles à Chartres, à Amiens, ■■ Bourges... A. Grabar achève ■■ remarques sur les «Voies de la Création» par l'évocation d'iconographies populaires, perceptibles dans les Psautiers byzantins du IX<sup>e</sup> s. et en Occident dans l'invasion des statues mariales, allant jusqu'à la présentation de «Vierges thaumaturges».

Ces généralités, ces témoignages si divers, où aucune technique n'était négligée, suscitaient chez les auditeurs un besoin de lente maturation. En contrepartie ils exigeaient une rigueur de formation initiale, hélas parfois encore ignorée de ses pseudo-successeurs!

Сюзь Дюфренн (Париж)

## АНДРЕ ГРАБАР: ПОЛНОТА КОНТАКТОВ И СИЛА ВООБРАЖЕНИЯ

### Резюме

Я относительно хорошо знала А. Грабара, особенно начиная с 1959 г., когда стала под его руководством готовить работы об иконографических программах росписей Мистры ■■ об Утрехтской Псалтири, ■■ до 1966 г., когда он ушел на пенсию из Практической школы высших исследований ■■ Коллеж де Франс. Я участвовала ■■ его семинарах ■■ внимательно слушала



курсы лекций. Я имела удовольствие видеть его в семейном кругу, ■ Париже и в Нормандии, пользоваться теплым приемом его жены и видеть иногда его сыновей.

Профессор Грабар имел широкий круг знакомств, как в его прежней жизни ■ России, так и ■ Болгарии, где за время своего краткого пребывания (1920—1922) он сумел сделать так много. Там он работал ■ музее, там он имел возможность консультироваться с такими крупными учеными, как Василий Златарский ■ Йордан Иванов, там он подготовил свою докторскую диссертацию, защищенную впоследствии ■ Париже, в 1928 г.

Не только широта интересов ■ глубина познаний были присущи мэтру, ■ и большая организационная активность. Кроме того, некое интернациональное излучение исходило от его личности. После переезда во Францию, в Страсбург, ■ затем, при поддержке Г. Милле, в Париж, он ■ 1945 г. основал «Археологические тетради» («Cahiers archéologiques»), а в 1952 г. пригласил Ж. Юбера разделить руководство этим замечательным изданием. Укреплялись его контакты с самыми замечательными парижскими учеными: А. Фроловым, Л. Гродецким, А. Стерном, ■ они собирались вокруг него, ■ у него в доме, куда каждый год приезжала ■ США Сирапи Дер Нерсесян, принадлежавшая к кругу друзей его молодости. Он поддерживал, со дня основания, Центр средневековых исследований ■ Пуатье (наряду с Жильсоном ■ Гансхофом).

Не было ■ одного ■ крупных зарубежных медиевистов, кто бы, будучи в Париже, ■ посетил хотя бы раз семинар Андре Грабара ■ кто бы не был принят им в домашней обстановке ■ авеню Дод де ля Брюнери. Именно там я познакомилась с Г. Бухталем, О. Демусом, В. Эльберном, К. Крелином, К. Норденфальком, ■ также с Г. Бельтингом, Ж. Лафонтен-Дозонь, В. Моле, Д. Талбот Райсом. Там встретила ■ впервые ■ И. Дуйчева, который оказал на меня заметное воздействие своим жестким историческим критицизмом, во многом сформировавшимся благодаря его дружбе ■ тесным контактам с П. Лемерлем, великим обновителем исторической науки во Франции, ученицей которого ■ отчасти тоже была.

У А. Грабара были ученики ■ многих стран, ■ они, ■ свою очередь, становились крупными учеными, развивая византистику ■ медиевистику каждый ■ своей стране. Это ученые Франции (Е. Шатель, М.-М. Готье, К. Лами-Лассаль, К. Мецже, Н. Тьерри, М. Вьейар-Троекурофф...), Германии (Р. Хаусхерр, И. Хутгер, И. Катц, Р. Штихель), Армении (А. Хачатрян), Болгарии (Т. Вельманс), Англии (К. Уолтер), Греции (Х. Бурас, Н. Мутсопулос, К. Скурдеу), Японии (С. Тсуджи), Югославии (В. Корач, П. Милькович-Пепек ■ безвременно ушедшие В. Джурич ■ Г. Бабич).

Необычайная широта ■ глубина проблематики, которой занимался А. Грабар и к чему он призывал своих слушателей, огромная база источников, где среди художественных памятников не был забыт ■ один вид искусства, — все это подразумевало довольно медленное становление его учеников как ученых. ■ эти же его качества как учителя требовали от учеников огромных собственных усилий в первоначальном формировании их личности, их образования, что, увы, иногда еще не принимается во ■ его псевдо-последователями.

# THE CONTRIBUTION OF ANDRÉ GRABAR TO ARCHITECTURAL HISTORY

Charalambos Bouras (*Athens*)

Scholars naturally approach broader objectives in their study of art and architecture from perspectives associated with their own basic education of research and with their cultural background.

André Grabar's formative years up till the age of 26 were spent in his native land and the Balkans. In 1922, when already a mature scholar, he arrived in his second homeland, France, and this may explain, together with his studies alongside N. P. Kondakov, many facets of his thought throughout his life.

Grabar was gifted with an immense memory. He was capable of communicating in many languages, was extremely industrious and even had a talent for painting. When he spoke of archaeologists and art historians he seemed to hesitate to name himself amongst them. He always wished to interpret the things which interested him, and in doing so contributed in an original and decisive way to the history of the visual arts — few have done this century. While developing his ideas, Grabar used to pass easily from art to architecture. This is not difficult to understand since during the period that interested him mostly (Late Antiquity and the Middle Ages) sculpture and painting to a large degree served as complements to architectural monuments. I shall attempt here to concentrate on those works amongst his extensive *ouvrage* that are immediately relevant to architecture and to set out the ideas with which he underpinned that science and art.

The importance of the new ideas that Grabar brought to the study of architecture can only be appreciated when we consider the period when they were conceived and recorded. His monumental work, *Martyrium*, was written 55 years

ago at a time when very few people showed any interest in the latent forces that helped to create Christian art and church architecture. Chiefly responsible for this state of affairs was the hermetical division at the time between theologians and historians of religious worship on the one hand and archaeologists and art historians on the other.

*Martyrium* is a large and structural work firmly based on a multi-disciplinary approach and a broad acquaintance with the art of Antiquity, Late Antiquity and the Middle Ages. Such an approach allowed interpretation of architecture and iconography since worship of holy relics and holy places in the first centuries after Christ exerted an influence on art.

Having propounded his method, and keeping well clear of the then prevalent approach of *Kunstgeschichte*, Grabar analyzed the subject's archaeological data in three successive chapters:

In the first, he meticulously studied the simplest arrangement of martyr tombs prior to 312. These are of little artistic interest and all were found during excavations. They consisted of plain architecture types without great pretensions.

In the second chapter, he examined, likewise systematically and in full, the *martyria* structures of the 4th and 5th century. These represent a large group usually of central plan and were built on top of the graves of martyrs or in holy places in Palestine after the triumph of the Church. Typologically, these buildings imitate earlier mausoleums and heroa.

In the third chapter, Grabar studied the large, well-known *martyria* built by Constantine the Great with extensive technical and financial resources and burdened with political considera-

tions. These buildings are closely associated with the imperial art of Rome.

In the part of the book where ■ synthesis is made of this information, Grabar formulated the theory that martyria exerted a decisive influence on the development of Christian church types. The belief in the holiness of relics and places associated with Christ led to their veneration and consequently to the creation of a series of functional elements and spaces already discernable in the humble and insignificant buildings of the first period. Similar functional elements and spaces could be found in large official buildings such as the Roman mausoleum. After the triumph of the Church, the Christian martyrs were honoured in such structures in the same manner ■ the heroes of old. Finally, the cult of relics was associated with the celebration of the Holy Eucharist in early Christian basilicas. The consolidated form of the martyrium led to the use of domes, to domed basilicas and to ■ variety of Byzantine church types from the 6th century onwards. In contrast to Western Europe, the martyria were confined to the sanctuary apse, the surrounding ambulatories or subadjacent crypts.

After 1950, the ideas presented in *Martyrium* came to be largely adopted by students of these questions. Grabar's method was comprehended and became increasingly familiar to historians of architecture. And when Ward-Perkins gathered together all the various objections to it in the 17th issue of the *Journal of Theological Studies* in 1966, Grabar replied with an important and systematic article in the *Cahiers Archéologiques* of 1968 with the title «*Martyrium*, Vingt ans après». His great ability to synthesize, accompanied ■ it was by methodical archaeological verification, made his theory of the birth of Christian architecture convincing while the meaning of function (under the positive conjunctures of modern architectural theory) continued to gain ground.

A series of new publications provided André Grabar with the opportunity of returning to the question of the martyria. In the *Cahiers* of 1967, he published a long review of Naumann and Belting's book dealing with one of the most famous martyria in Constantinople, that of Hagia Euphemia just next to the Hippodrome. He also devoted a detailed article to the early Christian monuments of Salona and their relation to the beginnings of the martyr cults. In 1947,

furthermore, he published an article on the peculiar case of St Front at Périgueux. Grabar explained that this well-known and large 12th-century church, supposedly an imitation of the church of San Marco or of the Holy Apostles in Constantinople, was in fact built to complement an earlier basilica that was standing at the time of the present church's construction. He interpreted why ■ new building in Western Europe should adopt a martyrium type next to the original martyrium.

In 1957, Grabar wrote an article addressing the problem of the relatively rare early Christian architectural plan where the baptistery is located along the central axis opposite the entrance to the basilica, the atrium occupying the intervening area. He queried why this should have been so, looking for ■ specific reason or ■ lost model. This article is a characteristic example of his method. To formulate his argument he used his extensive knowledge of the monuments in the wider geographical area. The typology of early Christian baptisteries, their relation to martyria and their multifarious architectural problems attracted his interest from early on. This work he presented in regular seminars at the École Pratique des Hautes Études and (as he states in *Martyrium*) he intended to develop the subject fully. Unfortunately, he only managed to publish ■ summary in the Acts of the 5th International Congress of Christian Archaeology, in 1954. Related to the subject of the typology of baptisteries is ■ booklet published in Mulhouse in 1981. This interesting text, till then unpublished, had been intended ■ an introduction to Armen Khatchatrian's book «*Les Baptistères Paléochrétiens*» (1962).

With great success, Grabar addressed other problems of early Christian architecture in ■ number of articles: A detail in the doctoral dissertation of Lassus (1944) on the enormous ambo of certain 4th to 6th century Syrian basilicas occasioned an explanation — with the help of various ancient texts — for the utilization of the central aisle of the early Christian basilica. In contrast to the situation today, the larger part of the nave was not intended for congregational use but was regarded as an extension of the sanctuary, being used only for the ceremony of Holy Communion during the Liturgy. Grabar backed up this thesis, widely accepted today, with arguments from many different quarters.

The large facades of Late Antique buildings depicted in the dome mosaics of the Rotunda in Thessaloniki attracted Grabar's attention (*Cahiers* 1967) as did the Jewish sources of early Christian art. The latter subject was developed with originality and erudition in three successive articles in *Cahiers*, the first of which was dedicated to architecture (1960). Research extended to questions of the orientation and approaches of certain basilicas, the unclusion of symbols of the faith on column capitals or lintels (menorahs in synagogues and crosses in churches), interior arrangement in areas used for worship and, finally, decorative motifs used for mosaic floors.

Long before *Martyrium* was published, in an article written in 1922, Grabar revealed ■ special interest in medieval sepulchral architecture. Perhaps, indeed, these monuments, some with two storeys and others with crypts, inspired his extensive research into the martyria. This article was written in Russian and appeared in the *Isvestia* of the Bulgarian archaeological institute of 1924. It dealt with the two well-known churches of Bojana and Bachkovo, and underscores the importance of the two-storey structures, their sepulchral character, their association with ancient martyria as well ■ with monastic ossuaries. Ever since that time, this youthful article of Grabar has been referenced in most of the studies ■ analogous architectural monuments. For the Bojana church, indeed, Grabar published ■ monograph (Sofia, 1924).

Symbolism, intimately bound up with the medieval mind-set, occupied Grabar on at least two occasions. In 1947, he published ■ basic work entitled «*Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI siècle et sur le symbolisme de l'édifice chrétien*». This article has been referred to subsequently in all studies of Byzantine architectural symbolism.

A Syrian hymn, or «*sugithâ*», ■ newly translated into French and published. It refers to a large, no longer extant church in Edessa (present-day Urfa) in Mesopotamia built shortly after Justinian's Hagia Sophia in Constantinople. The hymn is ■ valuable source for the history of architecture not only because it provides much important information about the building and its decoration but also because it attempts to interpret what the whole structure and its piecemeal parts symbolized. As our Syrian poet states: «the church symbolizes the mystery

of the divine essence and the economy of God for our salvation». The unity of the building's three equal facades of the building, the number of windows, of entrances, of supports for the stairways, the shape of the dome with its gold mosaics and many other aspects are interpreted by the poet, each on its own terms, as symbolic of elements of the triune God of the Christian faith.

André Grabar realized this document's unique value and defended himself against the proponents of the modern tendency to regard symbolic interpretations as post factum theological presumptions. To argue his case, he presented examples of nonfunctional architectural solutions which nevertheless satisfactorily served ■ symbols. In addition, and most importantly, he underscored the Edessa hymn's immediate relationship to theological texts of the Pseudo-Dionysios the Areopagite which from the 6th century ■ influenced the theology of the East. Grabar also traced similarities between the ideas used by the poet of the «*sugithâ*» on the cosmic symbolism of the church building with the mature works of St. Maximos the Confessor (7th century). Likewise, he noted the association of the form of the domed church with the description of the form of the universe by Cosmas Indicopleustes in about the same period.

Grabar's second text on symbolism was written six years later. Here he discussed Maximos the Confessor's theory that the church building represents a microcosm of the universe, and explains how domed churches adhere to this theory both in their general shape and in the arrangement of interior wall and dome wall-paintings or mosaics, especially after iconoclasm.

Thus Grabar helped to pry open the previously hermetically sealed subject of Byzantine architecture's theoretical intentions during the years of its acme. His theories were later adopted by many scholars and helped in the correct interpretation of many monuments published since then. One should also note the exceptional manner in which the first part of the «*sugithâ*» (the ekphrasis of the cathedral at Edessa) was utilized in order to contribute to an understanding and reconstruction of this now destroyed monument, along with parallels and comparisons of elements drawn from other churches of Asia Minor, Mesopotamia and Syria. This last work is a testimony to Grabar's almost effortless

ability to treat formal and constructional problems of Byzantine architecture.

Other important contributions made by the scholar honoured here involved questions of form and function of Byzantine ecclesiastical furniture with analysis of specific problems but also within the context of a broader scholarly synthesis. To the first group belongs a study of the iconography of the sanctuary doors occasioned by a wooden pair in the National Museum in Belgrade. Another article, on the dedication of icons for the templon of Orthodox churches was occasioned by two masonry iconostases, one at Staro Nagoricino and the other in the White Church at Karan. This same group of studies includes works on the lavish bronze doors of Italian churches: the first in 1954 refers to local imitations of Byzantine works (made in a critique of a book by Albert Boeckler) and the second, twenty years later, deals with the bronze Byzantine doors of the church of Monte-Gargano. These doors, with their Byzantine iconography of the Archangel, were an Italian commission constructed in 1076 in Constantinople and bear Latin inscriptions. This reason alone makes them of exceptional interest.

Sculpture in Byzantium was mostly of a decorative character and is closely associated with architecture. By sculpture we mean marble column capitals, lintels, door-frames, double mullions, sepulchral ornamentation, templon screens, ambos. These are of iconographical interest when they depict symbols, animals, birds or — more rarely — human beings.

André Grabar left us two books on Byzantine sculpture. The first (1963) chiefly involved the sculpture of Constantinople up to the 10th century and the second (1976) medieval sculpture from the 11th to the 14th century. For the first time, we had at hand syntheses that referred to a large number of sculptures but which also systematically associated these sculptures with architecture (the interior and facades of the church) and their function therein. Matters of style and precise dating were of little concern to Grabar as far as sculpture was concerned, in contrast to those involving iconography and function.

The first tome investigates many Constantinopolitan sculptures associated with the city's Romano-Hellenic past such as certain pieces originating from the triumphal arch of Arkadios. The almost complete groups from two churches

of the 9th and 10th century, namely Constantine Lips in the capital and Skripou in Boeotia, were studied in some depth. The second book skillfully investigates questions related to the origins of motifs (classical and orientalising) and their development together with the reasons as to why sculpture in Byzantium differs markedly from that in the medieval West.

In especially important analysis of certain sculptures in the Byzantine Museum of Athens and especially on the church of the Panagia at Hosios Loukas, Grabar showed that there had been an Islamic influence on the decorative sculpture of medieval Greece.

Our honoured scholar also devoted serial articles to architectural problems — the outlying regions of the Byzantine world such as the many «metropolitan churches» in the cities of ancient Russia and the churches of Moldavia with their exterior wall-paintings.

I cannot finish without mentioning André Grabar's great contribution to the presentation of Byzantine art and architecture to the general public. I remember him in the early 1960's saying, not without a certain self-irony, that «Je travaille pour les éditeurs». Nevertheless, in reality he worked for scholarship since he recognised the social role of great art and tried to make the world acquainted with it through lavish books which editors often asked him to write. When we take into account that many of these books were translated into two languages and when we recognize Grabar's great didactic skill, it is not difficult to appreciate the extent of his contribution in this field.

None of the books directed at the general public — exclusively devoted to architecture. Extended chapters, however, were devoted to it with accompanying detailed plans bearing witness to Grabar's depth of knowledge of the monuments and his great ability to synthesize. These books include: «Le premier art chrétien», «L'âge d'or du Justinien» and «L'art du Moyen Âge en Europe Orientale». The last is a unique synthesis of art and architecture of the Byzantine and post-Byzantine period in the Balkans and Russia.

I shall close with a quote from Manolis Chatzidakis: «The precondition of his acute ability to submerge himself in the meaning of the many hues of the Orthodox theory of art — his Russian origins, profoundly combined with Orthodoxy».

ВКЛАД АНДРЕ ГРАБАРА В ИСТОРИЮ  
АРХИТЕКТУРЫ

## Резюме

История раннехристианской ■ византийской архитектуры многим обязана А. Грабару, ■ прежде всего — его глубоким, систематическим изучением взаимосвязи между сооружением ■ его назначением. Он изучал структурное значение функции храмовой постройки ■ раннехристианском и, соответственно, ■ византийском ■ западноевропейском зодчестве. Как сами идеи Грабара, так ■ его метод (воплотившиеся в его монументальном труде «Мартириум», впервые опубликованном 50 лет тому назад), получают ■ более широкий отклик ■ воздействуют ■ мысль историков архитектуры. Вопросы функции, равно как и проблемы сочетания раннехристианских базилик с их многочисленными ■ разнообразными дополнительными структурами, были разработаны ■ ■ других научных публикациях.

Аналогичные теоретические проблемы решались А. Грабаром в других публикациях, посвященных отдельным памятникам. Ученый развил также свои идеи относительно декоративного символизма ранневизантийских храмов, основываясь главным образом ■ текстах того времени. Большое значение имели также исследования, предпринятые уважаемым ученым ■ области форм и функции отдельных элементов интерьера, как, например, темплон, амвон, бронзовые врата ■ другие связанные с ними предметы, которые он исследовал в специальных монографических штудиях. В своих работах Грабар изучает связи между архитектурой ■ скульптурным декором храма, особенно ■ исследовании о византийской скульптуре.

Велик вклад Грабара ■ изучение средневековой архитектуры мира византийской периферии, особенно Руси, ■ также Болгарии и Молдавии, чему он посвятил много своих статей.

Наконец, одной из важнейших заслуг ученого является его умение представить византийское искусство ■ архитектуру для широкой публики, что он реализовал ■ своих многочисленных и разнообразных книгах. Мы убеждаемся по этим книгам, что их автор обладал удивительной способностью превращать сложные концепции ■ простые ■ ясные, ■ эта способность играла далеко не последнюю роль в его научных исследованиях.

Заключим словами Манолиса Хадзидакиса: «В основе его необычайно острой способности погружаться ■ тонкие смысловые оттенки православного искусства лежало его русское происхождение, ■ глубинном сочетании с православием».

А. Н. ГРАБАР, ЕГО ИЗУЧЕНИЕ  
СЕРБСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА  
И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ  
СОВРЕМЕННОЙ СЕРБСКОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Бранислав Тодич (Белград)

Свою научную деятельность А. Н. Грабар начал с изучения средневекового искусства славянских стран, что, с одной стороны, зависело от биографических обстоятельств, ■ с другой — определило его жизненный путь. Окончив университет, ■ в 1920 г. покинул Россию ■ переселился ■ Болгарию, где прожил до отъезда во Францию ■ 1922 г. В университете ■ Страсбурге он окончательно сформировал свои научные взгляды ■ методы, свое понимание развития византийского искусства. Развернутую педагогическую деятельность он начал после переселения в Париж, работая в École Pratique des hautes études, а затем в Collège de France, где собрал вокруг себя лучших молодых искусствоведов практически со всего света.

Еще ■ России, совсем молодым человеком, он стал активно заниматься средневековым искусством, сделав это своим главным интересом ■ жизни. Еще тогда, в 1918 г., он опубликовал работу, посвященную фрескам Апостольского придела в киевской Св. Софии. Поистине удивительно, сколь много Грабар сделал в Болгарии всего за два-три года: не только весьма хорошо познакомился с памятниками, понял их суть и уяснил наиболее важную проблематику их архитектуры ■ живописи, но и опубликовал ряд статей, написал книгу о Боянской церкви, ■ свои знания о болгарском средневековом искусстве собрал и сформулировал ■ своей первой диссертации «Религиозная живопись ■ Болгарии» (1928 г.).

Несмотря на то, что и вторая большая книга А. Н. Грабара посвящена средневековому искусству ■ Балканах («Восточные вли-

яния ■ балканском искусстве», 1928 г.), он не превратился в исследователя только одной части византийского или, лучше сказать, христианского мира. Напротив, этой своей студией Грабар включился в самые важные споры того времени о том, где находятся корни византийского искусства, смысл которых прекрасно выразил Йозеф Стржиговски самым названием своей книги: «Восток или Рим».<sup>1</sup> Сосредоточив внимание, подобно Н. Л. Окуневу,<sup>2</sup> на искусстве Балкан, Грабар обратил внимание на болгарскую средневековую керамику, а также ■ иллюминированные рукописи, одну болгарскую ■ две сербских, среди которых — Призренское Евангелие тетр XIII в. (было в Национальной библиотеке ■ Белграде, № 297) ■ Роман об Александре Македонском, XIV—XV вв. (Национальная библиотека ■ Софии). Он тщательно описал и изучил обе рукописи и опубликовал все находящиеся в них миниатюры.<sup>3</sup> На примере Призренского Евангелия он показал связь между текстом и иллюстрациями, значение литургической основы для иллюстраций, и, кроме того, обратился к их стилю ■ особенно к иконографии, приведя много параллелей из широкого круга христианского искусства. Это позволило ему убедиться, что изображения святыих ■ сцен ■ Призренском Евангелии обнаруживают сильные восточные влияния, ■ прежде всего коптские. Даже то обстоятельство, что ■ некоторых случаях миниатюрист отошел от прямого иллюстрирования текста, утвердило его ■ мысли, что художник учитывал восточную культурную традицию. К такому же выводу Грабар пришел ■ связи с сербской «Александрией» из Национальной библиотеки ■ Софии, выдвинув идею, что рукопись со своими миниатюрами

является копией какого-то более древнего греко-восточного памятника. Значение книги Грабара «Восточные влияния ■ балканском искусстве» огромно для изучения сербского искусства. Несмотря ■ некоторую однообразие взглядов автора, которые были в духе тогдашней эпохи ■ зависели от недостаточной известности памятников XIII—XIV вв., заметки Грабара о сербских миниатюрах и их иконографический анализ сохраняют до сих пор свое бесценное значение. Особенно это относится к Призренскому Евангелию, которое вместе со всеми остальными рукописями горело в Белградской национальной библиотеке во время нацистской бомбардировки 6 апреля 1941 г. Грабар был единственным исследователем, который его видел ■ изучил. Именно благодаря Грабару ■ его книге этот памятник, столь важный для сербской культуры, оказался зафиксированным, что позволило ■ впоследствии изучать его ■ различных аспектах.<sup>4</sup>

В университете в Страсбурге, ■ затем в Париже, работая в богатых библиотеках, находясь под влиянием Поля Пердризе ■ Габриэля Милле и вместе с тем ■ забывая своих русских учителей — Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова, Я. И. Смирнова, А. Н. Грабар не только расширил свои знания, но ■ начал еще интенсивнее заниматься ранним византийским искусством, исследуя его истоки и создавая новую концепцию его развития. Мировую славу ему стяжала книга «Император в византийском искусстве», опирающаяся ■ новый метод: с одной стороны, ■ ней восстанавливается вся цепь иконографического развития императорского портрета, от римской до поздневизантийской эпохи, ■ с другой — показывается, насколько «типы» и схемы византийского императорского портрета и церемонии царградского дворца впечатляли других христианских правителей, влияли на ■ искусство, ■ том числе ■ на искусство сакральное. Сербские стенописи, с их, по счастью, хорошо сохранившимися ктиторскими портретами, пусть даже ■ поздними, подтверждали позиции Грабара, и ученый ■ необходимых случаях ссылался на эти портреты, прежде всего посредством блестящей книги С. Радойича, уже к тому времени опубликованной.<sup>5</sup> Вероятно, работая именно над этой книгой, Грабар осознал, насколько интернациональный характер имеет византийское искусство ■ до

какой степени относительно хронологические ■ пространственные границы его формирования ■ развития.

Эти воззрения он сформулировал более остро ■ конкретно ■ своих работах обобщающего характера, посвященных византийскому искусству в целом.<sup>6</sup> Вот, например, что он написал в начале одной из своих книг: «Византийская традиция в искусстве непрерывно существовала во всех маленьких государствах, более или менее независимых от царградской Империи... Правители этих стран, властвовавшие обычно недолго, а также правители Сербии ■ Болгарии — стран, особенно усилившихся в XIII в., успешно влияли на развитие и укрепление византийской художественной традиции... Византийское искусство было источником для демонстрации тех „внешних признаков“ императорской власти, которые необходимо было показать. Иначе говоря, на протяжении последнего периода истории Византии, когда собственно Империей называли только один лишь Константинополь, византийское искусство продолжило свой расцвет во всех тех областях ■ территориях, где, независимо от этнического происхождения, языка ■ конфессии жителей, правили христианские государи. Этот расцвет византийской культуры достигал особой полноты ■ тех странах, где православие занимало господствующее положение».<sup>7</sup> Исходя ■ этих предпосылок, Грабар включил в широкую картину развития византийского искусства средневековые памятники России, Грузии, Болгарии, Сербии, Румынии. А некоторые памятники Сербии (росписи Милешевой, Сопочан, Грачаницы) нашли свое место и среди самых выдающихся произведений византийского искусства в его книге «Византийская живопись».<sup>8</sup> В книге «Искусство Средних веков ■ Восточной Европе» он особенно полно сосредоточил свое внимание на искусстве перечисленных стран.<sup>9</sup>

Что касается Сербии, Грабар внимательно изучил ее архитектуру, от второй половины XII в. и до памятников начала XV в., опираясь на исследования других авторов, прежде всего Г. Милле. Грабар заметил при этом переключку традиций Далмации ■ Византии в памятниках XIII в., а также решающую роль византийского зодчества — Константинополя и Фессалоник — в формировании сербской архитектуры XIV в. и так называемой моравской



школы, особенно высоко оценивая храмы Грачаницы, Дечан ■ Хиландара. Еще более ярко и детально писал он о росписях сербских храмов того же периода (особенно Студеницы, Милешевой, Сопочан, о фресках времени короля Милутина начала XIV в., о Ресаве ■ т. д.), сосредоточивая внимание на их стиле, ■ также на иконографии ■ мастерах. Это позволило ученому включить их ■ рамки византийской живописи эпохи Палеологов, правильно оценить их особенности ■ показать их значение для понимания эволюции поздневизантийского искусства в целом. Несколько страниц своей книги Грабар посвятил миниатюрам, ■ только тем, о которых уже писал ранее (Призренское Евангелие), но ■ другим, высочайшего качества: Евангелию князя Мирослава, XII в., Сербской Псалтири, хранящейся сейчас в Мюнхене, одному Евангелию из Хиландара ■ т. п. Между тем произведения прикладного искусства, как ■ сербская живопись XVI—XVII вв., ■ привлекли его внимания.<sup>10</sup> А. Н. Грабар глубоко понял замечательные фрески Сопочан, их иконографию и стиль, ■ посвятил им, в соавторстве с Т. Вельманс, отдельную книгу с превосходными репродукциями.<sup>11</sup>

Многие статьи А. Грабара так или иначе связаны с сербским искусством. Он привлекал его памятники как для решения некоторых сложных проблем византийского искусства, так и для рассмотрения иконографии и смысла отдельных сцен. Благодаря исследованиям А. Н. Грабара мы углубили свои представления об изображениях Неманичей ■ Милешевой и ■ Сопочанах, где представители этой семьи, следуя один за другим, во главе с основателем династии, движутся по направлению ко Христу; и о «Древе Неманичей» ■ Грачанице, Дечанах и Матейче; а также о том, что в этих композициях зависит от византийского наследия, а что — от собственной сербской традиции.<sup>12</sup> Грабар по-своему истолковал цикл истории Иосифа Прекрасного ■ Сопочанах и связал его с идеологией сербского государства, проявившейся в житиях местных святых, но основанной ■ гораздо более древних образах.<sup>13</sup> Грабару принадлежат работы, остающиеся до сих пор наиболее содержательными, об иконостасах в Старо-Нагоричине и Белой церкви ■ Каране, ■ также об остатках иконостаса из Андреаша (сейчас в Народном музее ■ Белграде) — памятниках XIV в.,<sup>14</sup> Грабар возвра-

тился к фрескам Старо-Нагоричина, чтобы объяснить «рельефные» изображения ■ троне Богоматери в апсиде — редкую деталь, имеющую иконографические параллели ■ раннехристианском искусстве.<sup>15</sup> В одной из своих ранних работ Грабар изучил необычную иконографию двух изображений Богоматери в сербской рукописи XIII в. (уже упоминавшемся Призренском Евангелии, соревшем в 1941 г.).<sup>16</sup> Особое внимание ■ обратил на сербские иконы XIV в. ■ Дечанах,<sup>17</sup> ■ ■ двустороннюю икону ■ Поганова (ныне хранится ■ Софии),<sup>18</sup> а в связи с последней — ■ ■ роспись нартекса Маркова монастыря. К фрескам этого сербского памятника второй половины XIV ■ он возвратится еще несколько раз в связи с представленным там Акафистом Богоматери.<sup>19</sup> Изображения икон ■ стенописях Столбов Св. Георгия, Жичи, Сопочан, Маркова монастыря, а также в сербских рукописях он рассмотрел в обширной работе.<sup>20</sup> Сербские памятники XIV в., времени короля Милутина и царя Душана, стали предметом одной из самых замечательных его статей, которая касается изображений святых поэтов в поздневизантийской живописи.<sup>21</sup>

Надеюсь, что ■ в таком кратком обзоре можно получить представление о том, как и в какой мере А. Н. Грабар изучал сербское искусство. С ранних пор и до последних лет своей жизни он внимательно им занимался, особенно живописью, публикуя неизвестные памятники, интерпретируя другие произведения ■ включая их в широкую картину православного ■ христианского искусства. Его исследования позволили пролить новый свет на сербское искусство XII—XV вв. и в значительной мере послужили для сербских ученых импульсом для изучения своих памятников, с использованием ■ подходов ■ выводов А. Н. Грабара.

Нужно, вместе с тем, заметить, что сербская наука, во главе ■ Владимиром Петковичем, уже ■ до Грабара сделала ■ первый половине XX в. крупные шаги ■ сторону серьезного изучения своего художественного наследия. Одна из самых важных заслуг В. Петковича заключается ■ том, что ■ опубликовал ряд монографий о сербских церквях, издал каталог фресок и альбом со многими их репродукциями ■ тем самым познакомил мир с сербскими памятниками. Громадную роль ■ исследовании сербского искусства сыграли также французские ■ русские ученые,

особенно Г. Милле и Н. Л. Окунев. Последний, наряду с Айналовым и его австрийским учителем Рудольфом Еггером, сильно повлиял ■ молодого Светозара Райдоичича, определил его воззрения, круг исследований ■ методологию, что выразилось ■ его книге о сербском средневековом портрете.<sup>22</sup> С появлением работ С. Райдоичича сербскую историю искусства пронизал новый дух, тождественный тому, который был характерен для ведущих направлений европейской медиевистики 1940-х годов. Придя в Белградский университет сразу после Второй мировой войны, Райдоичич предал этот дух своим ученикам. Свою огромную энергию он полностью тратил на выполнение неотложных задач: написать столь всем нужные книги о сербской миниатюре, иконописи, о мастерах древней живописи, и, конечно, сформировать новую генерацию искусствоведов и ориентировать их ■ выдающиеся достижения европейской науки. Молодые сербские ученые, будучи хорошо подготовленными своим профессором ■ стремясь глубже познаться с другими центрами византиноведения, выбирали ■ Вену, Рим, Москву или Лондон, ■ Париж. И это ■ случайное. С одной стороны, связь сербской ■ французской науки и культуры была традиционной. А с другой — в Париже жил ■ преподавал наследник Милле — А. Н. Грабар, уже прославленный благодаря своей диссертации, своим первым книгам, своим работам об императоре ■ византийском искусстве (1936 г.), о мавзолеях (1943—1946 гг.), о византийском иконоборчестве (1957 г.). Эти его книги, как и статьи, были известны сербским исследователям, на многие из них были опубликованы рецензии ■ югославских научных журналах (публикация рецензий продолжалась ■ позднее, до кончины Грабара).<sup>23</sup> Он ■ сам писал о сербском средневековом искусстве, побывал в Югославии (в 1927 г. ■ съезде византинистов, а позже на конгрессах и научных конференциях), он имел друзей среди сербских ученых старшего поколения (Р. Лубинкович, Дж. Бошкочич ■ др.), его книги стали переводиться ■ печататься на сербском языке,<sup>24</sup> он опубликовал ряд своих работ в сербских научных журналах и сборниках.

Почти все выдающиеся сербские искусствоведы (мы имеем ■ виду исследователей средневекового искусства) второй половины

XX столетия провели у Грабара год-два или более, слушали его лекции, дружили с ним, пользовались хорошими парижскими библиотеками. Под воздействием Грабара они углубляли свои знания, свое понимание византийского (и не только византийского) искусства, готовили или защищали диссертации: Воислав Джурич, Воислав Корач, Йованка Максимович, Павле Мийович, Душан Тасич, Загорка Гаврилович, Гордана Бабиц ■ др. Вот как первый из них, Воислав Джурич, уяснивший значение ■ Парижа, и А. Грабара, приехав туда ■ 1953 г., вспоминал впоследствии эти дни: «Рано утром мы приходили ■ Национальную библиотеку и лишь поздно вечером возвращались. Я, кроме того, ходил ■ ■ Византийскую библиотеку, ■ ■ Библиотеку истории искусств в Сорбонне. Зная, на каком этапе и в какой ситуации находится наша история искусства, я понял, что необходимо сделать огромный шаг, приложить большие усилия, чтобы получить материал ■ приобрести познания, ■ также усвоить информацию из мировой науки, которая у нас, ■ период между двумя войнами, была, к сожалению, недостаточно известна. Все это я делал с помощью профессора Андрея Грабара, который был каким-то совсем иным персонажем, чем те, которых можно было найти у нас».<sup>25</sup> А вот слова Гордана Бабиц: «Профессору Грабару, как человеку, который с изумительной силой проникал ■ мышление людей средневековой эпохи, удавалось понять, как формировалось византийское искусство, какие идеи влияли на становление его основных течений. Это нас всегда восхищало. Это были самые важные, самые крупные идеи, базирующиеся на поистине глубоком понимании предмета, на широко развитой способности оценить совокупность факторов, формировавших византийское искусство с IV до XV в. В таком огромном материале профессор Грабар ориентировался свободно, двигался широким шагом от одного памятника ■ другому ■ глубоко интерпретировал его искусство».<sup>26</sup>

Было бы недостаточно сказать, что А. Н. Грабар лишь восхищал сербских ученых широтой своих воззрений, остроумием и разумными советами. Это они получали и в Белграде от профессора Райдоичича, и, кроме того, благовожно воздействовал на них и В. Н. Лазарев, как своими трудами, так и

при редких встречах. То, что особенно привлекало их в Грабаре и что было для них особенно полезным, — это был его метод изучения древнего искусства, который был позднее назван «динамическим иконографическим методом»<sup>27</sup> и который был совсем иным по сравнению с тем, каким пользовались, например, Н. П. Кондаков или Г. Милле, — метод, который каждое иконографическое решение исследовал в его историческом развитии. При помощи этого метода можно было показать, что ядро иконографических форм и знаков, сохраняя свою основную структуру, постепенно испытывало определенные, хотя и небольшие, изменения, зависевшие от различных факторов.<sup>28</sup> Именно такой метод — такие идеи Грабара представлялись сербским искусствоведам особенно важными в деле изучения византийского и сербского художественного наследия: архитектуры (В. Корач), скульптуры и рукописей (И. Максимович),

храмовых росписей (Г. Бабич и др.) — их идеологии (В. Джурич).

Таким образом, А. Н. Грабар сыграл немалую роль в преобразовании сербской истории искусства во второй половине XX столетия, непосредственно или через своих учеников, направил ее в сторону ведущих тенденций современной науки. Некоторые из названных сербских ученых, совершенствовавшихся у Грабара, по своему возвращении стали ведущими профессорами в университете в Белграде, где, используя уроки прежде всего С. Радойчица и А. Грабара, всегда принимая во внимание достижения других ученых, таких как Виктор Лазарев, Отто Демус, Курт Вайцман, Рихард Краутхаймер и др., передали эти уроки своим ученикам младшего поколения, стараясь в трудных условиях поддерживать самый высокий уровень изучения средневекового искусства.

<sup>1</sup> Strzygowski J. Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig, 1901.

<sup>2</sup> Окуев Н. Л. Некоторые черты восточных влияний в средневековом искусстве южных славян // Сборник в честь Н. Васил Н. Златарски. София, 1925. С. 229—251.

<sup>3</sup> Grabar A. Les influences orientales dans l'art balkanique. Paris, 1928. P. 57—91, 108—133. Pl. II—IX, XII—XVI.

<sup>4</sup> Опираясь на книгу Грабара, в Призренском Евангелии впоследствии писали: Радойчић М. Старе српске минијатуре. Београд, 1950. С. 30; Вороний-Лубинков М. Призренско јеванђеље // Старинар. Београд, 1968—1969. Т. 19. С. 191—192; Максимовић Ј. Српске средњовековне минијатуре. Београд, 1983. С. 96—97 (далее — Максимовић, 1983); и др. Об Александре из Национальной библиотеки в София писали эти же, — также другие авторы (см.: Максимовић, 1983. С. 131—132, см. библи.).

<sup>5</sup> Радойчић С. Портрети српских владара у средњем веку. Скопље, 1934.

<sup>6</sup> Например: Grabar A. Le Haut Moyen âge. Genève, 1957; Idem. La peinture byzantine. Genève, 1953 (далее — Grabar, 1953); и др.

<sup>7</sup> Grabar A. Byzance: L'art byzantin du Moyen âge (du VIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle). Paris, 1963. P. 14—16.

<sup>8</sup> Grabar, 1953. P. 143—152.

<sup>9</sup> Grabar A. L'art du Moyen âge — Europe orientale. Paris; Baden-Baden, 1968.

<sup>10</sup> Ibid. P. 38—41, 44—46, 54—72, 77—81 et pas.

<sup>11</sup> Grabar A. Velmans T. Gli affreschi delle chiese di Sopocani. Milano; Genève, 1965.

<sup>12</sup> Grabar A. Une pyxide — ivoire à Dumbarton Oaks // DOP. 1960. Vol. 14. P. 121—146 (перевод: Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Paris, 1968. Vol. 1. P. 229—249, esp. 236—239).

<sup>13</sup> Grabar A. Les cycles d'images byzantines tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme // Старинар. Београд, 1970. Т. 20 (Mélanges Djurdje Bošković). P. 133—137.

<sup>14</sup> Grabar A. Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie // ЗРВИ. 1961. Т. 7. С. 13—22.

<sup>15</sup> Grabar A. Sur les sources des peintres byzantins des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle // Cah. Arch. 1962. Vol. 12. P. 351—354 (далее — Grabar, 1962).

<sup>16</sup> Grabar A. Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe // L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans: Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij. Paris, 1930. Vol. 2/1.

<sup>17</sup> Grabar A. Les images de la Vierge de Tendre — type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Defani) // Зограф. Београд, 1975. Вып. 6. P. 25—30.

<sup>18</sup> Grabar A. A propos d'une icône byzantine du XIV<sup>e</sup> siècle au Musée de Sofia // Cah. Arch. 1959. Vol. 10. P. 289—304; Grabar, 1962. P. 350—358, 363—380.

<sup>19</sup> Grabar A. L'Hodigitria et Eléousa // ЗЖВ. 1974. Т. 10. P. 3—14; Idem. Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive — les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 143—162, surt. 144—147.

<sup>20</sup> Grabar A. Les représentations d'icônes sur les murs des églises et les miniatures byzantines // ЗЖВ. 1979. Т. 15. P. 21—29.

<sup>21</sup> Grabar A. Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive // Зограф. Београд, 1979. Вып. 10. P. 13—16.

<sup>22</sup> См. примеч. 5.

<sup>23</sup> См.: Летопис Матице српске. 1955. Т. 376/3. С. 277—280; Argo. 1963. Vol. 4. P. 116—118; Зограф. Београд, 1969. Вып. 3. С. 63; 1975. Вып. 6. С. 74—

76; 1980. Вып. 11. С. 94—96; 1981. Вып. 12. С. 94—95.

<sup>24</sup> Грабар А. Византија: Византијска уметност средњег века (од VIII до XV века). Нови Сад, 1969; Он же. Средњовековна уметност источне Европе. Нови Сад, 1969.

<sup>25</sup> Јевтић М. Историчари уметности. Београд, 1995. С. 152—153 (далее — Јевтић, 1995).

<sup>26</sup> Јевтић, 1995. С. 259. Ср. также статью: Бабић Г. Сећана ■ Андре Грабара // Старинар. Београд, 1992—1993. Т. 43—44. С. 211—214 (далее — Бабић, 1992—1993). Статја, посвященная кончини А. Н. Грабара, опубликована, ■ сожалению, уже после смерти автора.

<sup>27</sup> Бабић, 1992—1993. С. 212.

■ Ср.: Grabar A. Les voies de la création ■ iconographie chrétienne. Paris, 1979.

Branislav Todić (Belgrade)

## ANDRÉ GRABAR, SES RECHERCHES SUR L'ART MÉDIÉVAL SERBE ET SON RÔLE DANS LA FORMATION DES MÉTHODES MODERNES DANS L'HISTOIRE DE L'ART SERBE

### Résumé

André Grabar est doublement important pour l'histoire de l'art serbe: en tant que chercheur attaché à l'art médiéval, étant donné qu'il ■ consacré ■ grande attention aux monuments serbes aussi et en tant que professeur à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris, car c'est sous ■ direction que les éminents historiens de l'art serbe, dont l'activité se situe dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ont fait leurs études de spécialisation.

C'est très tôt qu'il prit intérêt à l'art médiéval serbe, si bien qu'il inclut certains monuments de cet art (Evangelie de Prizren, le Roman d'Alexandre) dans sa thèse complémentaire (*Les influences orientales dans l'art balkanique*. Paris, 1928. P. 57—91, 108—133), où il traite de ces manuscrits tant du point de vue de l'iconographie que de style. Ensuite, dans plus d'un de ■ livres centrés sur les grands thèmes de l'iconographie impériale et sur ceux de l'iconographie sacrée, de même que dans ■ aperçus d'art byzantin, il se pencha sur l'architecture et la peinture de la Serbie médiévale, surtout dans son livre intitulé *L'art du Moyen âge en Europe orientale*. Paris; Baden-Baden, 1968. P. 34—41, 44—46, 54—72, 77—81 et passim. En collaboration avec Tania Velmans il écrivit, en outre, une monographie sur la peinture murale du monastère de Sopoćani (*Gli affreschi della chiesa di Sopoćani*. Milan; Genève, 1965). Dans son immense bibliographie nous relèverons quelques titres qui témoignent d'un intérêt persévérant qu'il attachait aux monuments de Serbie: *Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe* (L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, II/2. Paris, 1930. P. 264—276); *A propos d'une icône byzantine du XIV<sup>e</sup> siècle au musée de Sofia* (Cah. Arch. 1959. Vol. 10. P. 289—304); *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie* (ЗРВИ. 1961. Т. 7. P. 13—22); *Les cycles d'images byzantins tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme* (Starinar. 1970. Т. 20. P. 133—137); *Les images de la Vierge de Tendresse — type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Dečani)* (Зорграф. Београд, 1975. Вып. 6. P. 25—35).

Un autre aspect du rôle important de Grabar dans la science serbe consiste dans le fait que maints historiens de l'art de Serbie ont suivi ses cours à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (Vojislav J. Djurić, Vojislav Korać, Jovanka Maksimović, Pavle Mijović, Dušan Tasić, Zaga Gavrilović, Gordana

Babić et autres); ■ ne fut là que la continuation des relations culturelles et scientifiques établies entre Belgrade et Paris vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Ce qui attira vers Grabar les jeunes Serbes — qui avaient fait d'excellentes études à Belgrade — ce fut sa «méthode dynamique» en matière d'iconographie qu'il pratiquait dans son étude de l'art d'autrefois; rentrés dans le pays, ils surent l'appliquer dans leurs recherches sur l'architecture, la sculpture, les manuscrits, les fresques, ainsi que sur l'idéologie que ceux-ci renfermaient. Tout compte fait, qu'André Grabar donna un apport important à la transformation de l'histoire de l'art serbe dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, soit directement, soit par l'intermédiaire de ses disciples, actuellement byzantologues remarquables.

Э. С. Смирнова (Москва)

Тематика русской художественной культуры звучит практически ■■■ протяжении всей научной деятельности А. Н. Грабара. Увлечен ■■■ искусством Древней Руси ■■■ пришло к нему еще ■■■ детстве ■■■ юности, в Киеве, где он родился и учился. Когда Андрею Николаевичу было уже 93 года, парижская газета «Монд» решила спросить у него, знаменитого, увенчанного лаврами и многими почетными званиями ученого, какие книги более всего повлияли на него на протяжении жизни. После некоторого раздумья А. Н. назвал ■■■ первую очередь не книги, а Софийский собор в Киеве, ■■■ тени которого ■■■ вырос. «Я видел этот храм каждодневно, он был ■■■ центре событий, как регулярно повторяющихся, так ■■■ выдающихся: церковных праздников, царских юбилеев и прочих. Это здание, его византийские мозаики уже очень рано наложили ■■■ меня свою печать и служили для меня источником вдохновения».<sup>1</sup>

А. Н. Грабар увлекался киевской стариной ■■■ даже в ранней юности осмеливался читать лекции для широкой публики о Киеве домонгольской поры. Не случайно первая его серьезная научная публикация, статья, подготовленная ■■■ пору учения ■■■ Петроградском университете, в семинаре Д. В. Айналова, была посвящена фрескам Софии Киевской.<sup>2</sup> К искусству киевского периода исследователь многократно обращался и впоследствии, на протяжении всей жизни.

Перечислим некоторые примеры русской тематики в работах А. Н. Грабара. Материалы русской культуры используются ■■■ основных его книгах — в монументальном издании «Император в византийском искусстве»,<sup>3</sup> ■■■ исследовании «Мариитум»,<sup>4</sup> в книге об эпохе ико-

ноборчества.<sup>5</sup> Назовем ■■■ статьи, которые полностью или ■■■ значительной степени посвящены русским памятникам. Если исходить из хронологии публикации статей, то удивляешься, сколь разными периодами в истории культуры, сколь разными тематическими аспектами мог почти одновременно заниматься Андрей Николаевич. Первая из таких статей — о «крестовых походах» ■■■ искусстве православного круга, появившаяся ■■■ 1931 г.,<sup>6</sup> бесценна до сих пор для понимания многих явлений в русском искусстве XVI в., их «исторических» композиций и, в частности, для изучения такого памятника, как «Церковь воинствующая». Опубликованная вскоре статья о росписи лестничных башен Софии Киевской опирается, понятно, ■■■ наблюдения автора, сделанные еще в «киевский» период его биографии.<sup>7</sup> Затем следуют статьи о воздействии русской живописи периода позднего средневековья — XVI ■■■ XVII вв. — на искусство других регионов православного мира,<sup>8</sup> об особенностях русских многопрестольных храмов.<sup>9</sup>

В 1950-х годах А. Н. Грабар написал целый цикл статей о св. Димитрии Солунском, его почитании ■■■ его изображениях.<sup>10</sup> В них учитываются ■■■ русские памятники, причем дается серьезный импульс для изучения этой темы, столь важной для русской культуры.

Некоторые статьи А. Н. Грабара касаются определенных явлений в искусстве всего византийского круга той или иной эпохи, но они живо ■■■ точно проецируются на русскую проблематику. Так, работа о фресках пещерного храма ■■■ Иванове (Болгария) как нельзя более важна для изучения новгородских росписей XIV в.,<sup>11</sup> а статья о византийском проникновении ■■■ Исландию и Скандинавию — для проблематики русской живописи XII в.<sup>12</sup>

Со всем особым миром иконографической символики затрагивает статья об изображении Вознесения Александра Македонского, которое известно в русском домонгольском искусстве.<sup>13</sup>

Специальный цикл статей посвятил А. Н. Грабар иконографии Богородицы, включая ■ работы об иллюстрациях к Акафисту, и исследования, посвященные соотношению самого изображения Богоматери ■ того названия иконографического типа, который на самом деле оказывается эпитетом Богоматери, а не конкретной иконографии.<sup>14</sup>

Для научного творчества А. Н. Грабара было характерно постоянное ■ многократное обращение к русским памятникам в связи с изучением основных мотивов византийской иконографии (например, привлечение Ярославской иконы «Богородица Оранта-Влахернитисса» и новгородского «Благовещения» в связи с темой инкарнации, ■ др.).<sup>15</sup>

Все работы А. Н. Грабара, касающиеся византийского искусства XI—XIV вв., ■ также поствизантийского искусства, написаны непременно с учетом русских памятников, а именно тех, которые были известны автору ■ тому времени. Памятники Древней Руси словно все время присутствовали ■ мыслях А. Н. Грабара, образуя материал для многочисленных сопоставлений, иконографических и культурологических разысканий, от начала ■ до конца его деятельности. Это был фон, или — лучше употребить английское слово «background» — его жизни, то, что всегда ощущалось, незримо присутствовало «за спиной».

Возобновить реальное знакомство с русскими памятниками А. Н. Грабару довелось лишь в 1960-х годах, т. е. после огромного перерыва (с 1920 г.). Он был в Москве первый раз поздней осенью 1963 г., читал лекцию в помещении ГИМ о миниатюрах византийских рукописей из Национальной библиотеки ■ Париже, с цветными диапозитивами, бывшими тогда у нас редкостью. Второй раз он приехал в СССР ■ сентябре 1967 г. ■ довольно долгое время провел в Ленинграде, а больше всего в Русском музее, где они вместе с Юлией Николаевной смотрели коллекции — экспозиции и запасы — самым внимательным образом, целыми днями, с перерывами на обед, причем беседы и замечания его были исключительно интересными ■ поучительными, как ■ самом музее, по поводу коллекций, так и во время обеда ■

прогулок, где его часто сопровождал Д. С. Лихачев.

Особое значение имеют три его относительно поздние работы, специально посвященные древнерусскому искусству и опубликованные на русском языке, ■ русском издании — в Трудях Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского дома) Академии наук. Первая из статей, 1962 г.,<sup>16</sup> появилась тогда, когда сборников «Древнерусское искусство» еще не существовало, О. И. Подобедова только еще добивалась возможности начать их издание, и публикация статьи А. Н. Грабара в томе Пушкинского дома была единственно возможной. С течением времени создались и традиции публикации его работ в ТОДРЛ, к чему немало усилий приложил их редактор и руководитель Д. С. Лихачев. Вспомним, что публикация зарубежных исследователей, тем более из «капиталистической страны», да еще эмигранта, в те годы ■ высшей степени не приветствовалась, ■ от издателя требовалась не только энергия, но ■ немалая смелость.

Прежде чем перейти к этим статьям, обратимся к общему вопросу: в чем состоит вклад А. Н. Грабара в изучение древнерусского искусства? Его следует оценить ■ двух направлениях, связанных между собой. Первое — это изучение иконографии, т. е. сюжетно-содержательной стороны произведений. Второе — это рассмотрение культуры Древней Руси как своеобразной, ■ неотъемлемой части культуры христианского мира, ■ в частности, культуры византийского круга. К этому добавляется личная одаренность исследователя, умевшего держать в поле своего зрения огромный исторический горизонт.

А. Н. Грабар любил ■ регистрацию фактов, ■ панораму, систему, концепцию; ■ статистику, ■ динамику. В книге о средневековом искусстве ■ странах Восточной Европы» («L'art du Moyen âge en Europe Orientale». Paris, 1968) он пренебрег многими открытиями в советское время фактами истории древнерусской культуры, что ему довольно резко и, надо сказать, справедливо высказал В. Н. Лазарев ■ своем письме (хранится ■ архиве О. А. Грабара ■ Принстоне). Но ■ той же книге А. Н. Грабар с такой силой демонстрирует процесс, движение, единство культур ■ их национальную специфику, что эта книга, при всей ее фактологической неполноте, сохраняет ■ сейчас свое значение

для нас. Ведь в отечественной традиции изучения древнерусского искусства до сих пор ощущается дефицит ■ интерпретации крупных явлений.

Во времена политического противостояния, появившегося с 1920-х годов, а затем и «железного занавеса», ■ работая А. Н. Грабаря, выходявших ■ Западе, всегда звучала ■ древнерусского искусства, ■ во ■ именно благодаря этому оно ■ было забыто за рубежом, ■ нему поддерживался интерес. А. Н. Грабар оставался патриотом России, ■ выражалось это не ■ декларациях, ■ в делах. Чего стоила по- ■ ■ 1942 г. статья о многопрестольных ■ русских храмах-соборах ■ год, когда громыхала Вторая мировая война ■ гитлеровцы дошли до Волги и Кавказа. Статья не только с большой тонкостью формулировала разницу между «кафедралами» Европы — храмами, которые находились при кафедре архиепископа, и «соборами» России — храмами, где собраны многие престолы, ■ ■ один. Статья напоминала о своеобразии ■ значительности русской культуры, и ■ контекст ■ появления волнует до ■ пор.

Чтобы оценить важность работ А. Н. Грabbара для изучения русского искусства, необходимо учесть ответственную ситуацию тех лет, когда эти работы появлялись. Русская ■■■■■ вообще медиевистика совет- ■■■■■ времени абсолютно не имела возможности, ■■■■■ силу тяжелейшего идеологического прес- са, заниматься сюжетной стороной христиан- ской культуры ■ той мере, в какой это было реально необходимо. Личные интересы главы русской искусствоведческой византистики В. Н. Лазарева лежали не ■ сфере иконогра- фии, а в области стиля, хотя, благодаря своей общей эрудиции, ■ отчасти занимался иконо- графией сам и не забывал напоминать об этой необходимости ученикам. Чисто стиливая ■ правленность характерна для работ М. В. Ал- патова и авторов его круга, блестящих по ху- дожественной проникновенности, ■ односто- ронних. Иконография была ■ ■ чести еще и потому, что она неминуемо требовала зани- маться религиозными сюжетами ■ богослов- скими проблемами, ■ они, по официальной идеологии, считались вредными для истинного ■■■■■ средневековья. Ритуальное цити- рование классиков марксизма, напоминавших, что ■■■■■ в эпоху средних ■■■■■ проходила ■ религиозной форме и что это было только

формой, внешне «навязанной» оболочкой, плавно переходило к клипе экскурсионных рекомендаций типа: мастера достигали успехов вопреки религиозным сюжетам, якобы несмотря на них, преодолевая их.

Наряду с этим на русской византистике мрачной тенью лежали теории самобытности русской культуры, ее независимости и особого превосходства над другими культурами. И опять-таки, несмотря ■ протесты В. Н. Жазрева против теории «самородности», пышно развившейся после Второй мировой войны, она не только цвела, ■ ■ сейчас еще дает свои репидивы.

Только учитывая этот контекст, можно в полной мере оценить значение работ А. Н. Грабара. В 1960—1970-е годы, обращаясь к той или иной статье «*Cahiers archéologiques*», мы бывали заморожены томом в целом, статьями Андрея Николаевича, на редкость лаконичными и емкими, и его рецензиями и обзорами — «*comptes rendus*», которые часто превращались в небольшие статьи.

Самая большая ■ «русских» статей — «Светское изобразительное искусство домогосельской Руси и „Слово о полку Игореве“», 1962 г.<sup>17</sup> Вопрос «Слова о полку Игореве» состоит ■ том, что светское искусство существовало, причем ■ редких формах ■ памятниках, а, следовательно, могло быть создано и «Слово», несмотря на его уникальность. Если ■ статье А. Н. Грабара о светском искусстве Византии<sup>18</sup> основополагающая мысль автора — это традиции поздней античности, то ■ статье о светском искусстве Руси опорная мысль — общность культур разных регионов христианского мира, а также контакты с Востоком, при несомненном своеобразии русской культуры, необычной интерпретации ею тех или иных тем ■

Статья имеет несколько разделов. В разделе о фресках ■■■■■ башен Софии Киевской основная мысль заключается ■■■■■ родственности этих росписей с мотивами ■■■■■ императорского дворца в Константинополе, в наличии параллелей с росписью дворцовых помещений Роджера II ■■■■■ королевском дворце ■■■■■ Палермо ■■■■■ др. — идея, до сих пор ■■■■■ во ■■■■■ освоенная нашими ■■■■■ коллегами.

Следующий раздел — о скульптуре фасадов во Владимиро-Суздальской земле. Мысль — апотропеический смысл декора, единство за-



мысла, соединение античных и христианских сюжетов, роль Византии.

Еще одна глава той же большой статьи — о предметах из металла ■ миниатюрах. Здесь особенно замечательны соображения о русских книжных инициалах так называемого тератологического стиля XIV в. и их связи с календарными ■ другими циклами — идея, которая на редкость точно подтверждается последними исследованиями.

Следующая статья, непосредственно посвященная русской проблематике, — «Несколько заметок об искусстве Феофана Грека» — вышла в 1966 г.<sup>19</sup> Ее основные идеи следующие. Во-первых, несходство фресок Феофана ■ приписываемых ему икон, в частности, деисусного чина ■ Благовещенского собора Московского Кремля. Эта мысль была разработана прежде всего Л. А. Щенниковой, путем скрупулезного анализа письменных источников,<sup>20</sup> и, как кажется автору настоящей статьи, сомнения А. Н. Грабара относительно того, что эти ансамбли исполнены одним и ■ же мастером, оказались весьма обоснованными.<sup>21</sup> Во-вторых, А. Н. Грабар подчеркнул изолированность фресок Феофана в ■ византийского искусства, как и росписей новгородских же церквей Св. Феодора Стратилата ■ Успения ■ Волоотовом поле, ■ указал на их связь с русской традицией, в частности, со стилем фресок храма Рождества Богородицы Снегогорского монастыря. Здесь нет абсолютной правоты Андрея Николаевича, связь творчества Феофана Грека с византийской художественной традицией, представленной, например, ■ миниатюрами Нового Завета (ГИМ, греч. 407), показана О. С. Поповой.<sup>22</sup> Тем ■ менее, вопрос был поставлен совершенно правильно, а место творчества Феофана в истории византийского искусства до сих пор полностью не определено. Третья мысль А. Н. Грабара также касается истоков творчества Феофана ■ его особенностей. Он подчеркивает уникальность знаменитого письма Епифания Премудрого ■ Кириллу, епископу Тиверскому, напоминает о неясности сюжетов росписей Феофана в Москве, которые ■ этом письме упомянуты, указывает на необходимость понять, что же собою представлял его рисунок Софии Константинопольской. Наконец, А. Н. Грабар ставит вопрос о зооморфных инициалах ■ Евангелиях Хитрово ■ Морозовском, об отношении миниатюр этих рукописей к творчеству Феофана

Грека или Андрея Рублева. Согласимся, что до сих пор вопросы ■ остаются недостаточно изученными.<sup>23</sup>

Наконец, последняя статья А. Н. Грабара из его «древнерусского цикла», вышедшая в 1981 г., называлась «Заметка о методе оживления традиций ■ в русской живописи XV—XVI веков».<sup>24</sup> В чем видел автор это оживление? Напомним, что ■ традиции отечественного «советского» искусствознания на первое место выставлялись «реализм», исторические реалии, как бы жизненность, которую видели ■ ■ фигурах припадающих ■ композициях «Богоматерь Боголюбская», особенно в варианте, существовавшем начиная с XVI в., ■ в фигурах «Молящихся новгородцев», ■ ■ изображениях реальных исторических лиц ■ шитой пелене ГИМ, 1498 г. Между тем А. Н. Грабар видел «оживление» ■ другом. Он подчеркивает общность византийской традиции, оживившейся в русском искусстве периода позднего средневековья. Он указывает, что изображение Богородицы типа Боголюбской известно было ■ в других регионах византийского мира, а сцена на шитой пелене 1498 г. находится в самой тесной связи с византий- ■ ■ изображениями моления перед константинопольской святыней — иконой «Богоматерь Одигитрия». В этих историко-культурных реминисценциях, ■ которые указывает А. Н. Грабар, было дыхание мировой культуры, широких ■ плодотворных традиций, тонких и многогранных ассоциаций, ■ них был залог сохранения общечеловеческой содержательности древнерусского искусства.

В чем значение работ А. Н. Грабара о русской культуре и его научного наследия в целом — для русской культуры?

Прежде всего в работах А. Н. Грабара важен акцент на содержательности искусства, укрепление им традиции отечественной византистики и восстановление той ее линии, которая восходит ■ иконографическому методу Н. П. Кондакова, но развивается на современном научном уровне, уровне второй половины XX в.

Второе важнейшее качество — утверждение связей русской культуры, ее места ■ системе мировой культуры, ее византийских корней.

Третье — это исключительный научный уровень работ А. Н. Грабара, который делает их поистине образцом. Немногословность, ла-

коничность, обилие смыслов — их градаций направлений — вот что притягивает в его книгах и статьях.

Четвертое — это широта источников и разнообразие сфер культуры, привлекаемых ученым, — Византия, мир Востока, славян, Европы. Он учитывает разные виды искусства, он видит их переплетение. Труды А. Н. Грабара обладают исключительной объемностью, ■ это также является образцом, содержит определенный камертон для дальнейших исследований.

Наконец, еще одно очень важное качество — это понимание специфики православной культуры, ее внутреннего звучания. Искусство Руси ■ Византии было для А. Н. Грабара не

только объектом изучения, но и родной культурой, ■ которой существуют тонкие нюансы, не ускользающие от человека, врожденно и кровно с этой культурой связанного. Древнерусская культура была для него как родной язык, в котором понятны оттенки, значимы детали.

У Андрея Николаевича ■ было учеников из СССР ■ не могло быть, хотя во множестве других стран у него учеников множество, причем разных поколений. Этот парадокс ■ полне объясним историческими обстоятельствами. Но благородное воздействие его работ на российское византиноведение, ■ российскую медиовистику — чрезвычайно велико сейчас и будет усиливаться в дальнейшем.

<sup>1</sup> См. статью А. Н. Грабара «Мозаики Киева» в наст. изд.

<sup>2</sup> *Grabar A. Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // ЗОРПА ИРАО. Пр., 1918. Т. 12. С. 98—106.*

<sup>3</sup> *Grabar A. L'Empereur dans l'art byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient. Paris, 1936.*

<sup>4</sup> *Grabar A. Martyrium: Recherches sur le culte de reliques et l'art chrétien antique. Album. Paris, 1943, 1946. Vol. 1, 2.*

<sup>5</sup> *Grabar A. L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologiques. Paris, 1957.*

<sup>6</sup> *Grabar A. Les croisades de l'Europe orientale dans l'art // Mélanges Charles Diehl. Paris, 1913. Vol. 2: Art. P. 19—27.*

<sup>7</sup> *Grabar A. Les fresques des escaliers ■ Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine // SK. 1935. Т. 7. P. 103—117.*

<sup>8</sup> *Grabar A. L'expansion de la peinture ■ ■ XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles // Анали. 1940. Т. 11. P. 65—93.*

<sup>9</sup> *Grabar A. Cathédrales multiples et groupements d'églises en Russie // RES. 1942. Т. 20. P. 93—120.*

<sup>10</sup> *Grabar A. Quelques reliquaires de saint Démétrios et le Martyrium du Saint à Salonique // DOP. 1950. Vol. 5. P. 1—28; Idem. Le trône des martyrs // Cah. Arch. 1952. Vol. 6. P. 31—41; Idem. Un nouveau reliquaire de saint Démétrios // DOP. 1954. Vol. 8. P. 305—313.*

<sup>11</sup> *Grabar A. Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues // Byz. 1957. Vol. 25—27 (1955—1957). P. 581—590.*

<sup>12</sup> *Grabar A. Pénétration byzantine en Islande et Scandinavie // Cah. Arch. 1962. Vol. 13. P. 296—301.*

<sup>13</sup> *Grabar A. Image de l'Ascension d'Alexandre en Italie et en Russie // Χαρακτήριον εἰς Α. Κ. Ορλάνδου. Αθήναι, 1965. Т. 1. P. 240—249.*

<sup>14</sup> *Grabar A. L'Hodigitria et L'Eléousa // ЗЛП. 1974. Т. 10. P. 3—14; Idem. Les images de la Vierge de Tenedos: Type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Dečani) // Зограф. Београд, 1975. Вып. 6. P. 25—30; Idem. Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge // Cah. Arch. 1977. Vol. 26. P. 169—178.*

<sup>15</sup> *См.: Grabar A. Christian Iconography: A Study of its Origin. Princeton, 1968. P. 128. П. 304—206.*

<sup>16</sup> *Grabar A. Н. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси ■ «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. Л., 1962. Т. 18. С. 233—271.*

<sup>17</sup> См. примеч. 16.

<sup>18</sup> *Grabar A. L'art profane à Byzance // XIV<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines (Bucarest, 6—12 septembre 1971). Bucarest, 1971. Rapports. Т. 3. P. 7—32.*

<sup>19</sup> *Grabar A. Н. Несколько заметок об искусстве Феодана Грека // ТОДРЛ. Л., 1966. Т. 22. С. 83—90.*

<sup>20</sup> *Щенникова Л. А. О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // СИ'81. М., 1982. Вып. 2. С. 81—129.*

<sup>21</sup> Характеристика существующих взглядов см.: *Смирнова Э. С. Декусный ■ Благовещенского собора (некоторые аспекты стиля и вопросы авторства) // Гос. Музей Московского Кремля. Материалы и сообщения (в печати).*

<sup>22</sup> *Полова О. С. Новый Завет с Псалтирью: греческий кодекс первой половины XIV в. из Синадальной библиотеки // ВВ. 1993. Вып. 54. С. 127—139.*

<sup>23</sup> *Полов Г. В. Инициалы Евангелия Хитрово и их место ■ московском искусстве рубежа XIV—XV вв. // История ■ теория мировой художественной культуры. М., 1995 (на переплете — 1996). Вып. 2: Образ человека ■ литературе ■ искусстве. С. 39—71.*

<sup>24</sup> *Grabar A. Н. Заметки о методе оживления традиций иконописи в русской ■ XV—XVI вв. // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 289—294.*

ANDREI GRABAR AND PROBLEMS OF RUSSIAN  
CULTURE IN HIS SCHOLARLY HERITAGE

Summary

The eminent 20th-century Byzantinist and, more broadly, mediaevist Andrei Nikolayevich Grabar had a remarkably wide range of research themes. In spite of the fact that after 1920 he did not manage to make his first return visit to Russia until 1963, the culture of mediaeval Russia, from monuments of pre-Mongol Kiev to Moscow works of the late Middle Ages, the 16th century included, remained one of his deepest interests. The significance of his work for the study of Russian culture, quite apart from his research on individual monuments, has been great in the following fundamental directions:

- 1) confirming the importance of the subject-iconographical aspect of works opposed to emphasising their stylistic aspect;
- 2) placing Russian mediaeval works in the general context of mediaeval culture, thanks to which they can be interpreted not only in the light of specific local historical conditions, individual commissions, etc., but also taking into account the unity of culture and the interconnections between the many-faceted traditions.

Monuments of mediaeval Russia figure extensively in most of Grabar's works. The following special articles (in Russian) are of particular significance, however: «The secular representational art of pre-Mongol Russia and 'The Lay of Igor's Host'» (*Trudy otdela drevnerusskoi literatury*, 1962, vol. 18); «Some observations on the art of Theophanes the Greek» (*ibid.*, 1966, vol. 22); and «Observations on the method of enlivening the icon-painting tradition in Russian painting of the 15th and 16th century» (*Ibid.* 1982. Vol. 26).

The influence of Andrei Grabar's research on the study of mediaeval Russian culture is by no means over. In fact it would perhaps be more correct to say that it is just beginning.

НОВОЕ О РАННЕМ ЭТАПЕ  
НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. Н. ГРАБАРА  
(1919—1924 гг.)

И. А. Кызласова (Москва)

Андрей Николаевич Грабар — краткой опубликованной автобиографии назвал своими лучшими учителями Н. П. Кондакова (1844—1925 гг.), Я. И. Смирнова (1869—1918 гг.) и Д. В. Айналова (1862—1939 гг.).<sup>1</sup> Они заметили его еще в студенческие годы в Петербурге в 1915—1916 гг. С особой благодарностью Грабар вспоминал Смирнова, Айналова — считал скорее своим «техническим» учителем.<sup>2</sup> С последним он переписывался в 1920-е годы, к чему мы еще вернемся. Недавно — стал доступен личный фонд Кондакова в Праге. Особый интерес для раскрытия темы представляют дневники исследователя 1919—1924 гг. и четыре письма Грабара 1922—1924 гг. учителю и его секретарю, Е. Н. Яценко (род. в 1888 г.).<sup>3</sup> Краткое резюме трех писем было уже — издано, также как — информация о дневниках.<sup>4</sup> Теперь становится очевидным, сколь весомую роль сыграл патриарх русской византистики в судьбе начинающего ученого. Во время нашей встречи с О. А. Грабаром в сентябре 1996 г. он подтвердил это и добавил, что его отец — писал сколько-нибудь подробно в автобиографии — воспоминаниях о Кондакове, так как всю жизнь сохранял — ему самые глубокие, почти сыновние чувства.

Грабар, поступив в 1914 г. — историко-филологический факультет Киевского университета, в 1915 г. перешел в Петроградский — завершил свое образование в Новороссийском университете в 1919 г.

Кондаков, согласно его дневнику, покинул Петроград в апреле 1917 г. и готовился читать лекции в Одессе, осенью ездил для занятий в Москву — вернулся оттуда в свой дом в Ялте. Там он жил с октября 1917 г. по начало сен-

тября 1918 г., когда вновь перебрался в Одессу. До конца года ему удалось прочитать лишь пять вводных лекций — курса о русской иконографии — Новороссийский университет не отапливался — потому был закрыт. 16 января 1919 г. приехал из Киева Грабар. Уже через два дня он вместе с Н. Л. Окуновым (1886—1949 гг.) и Е. Н. Яценко<sup>5</sup> попросили мэтра провести с — вечернее занятие по искусству Ренессанса. 20 января состоялось первое, более расширенное по составу слушателей, домашнее занятие — — начались «беседы по Возрождению» (искусству — культуре Франции, Италии, Испании, Германии). В одном — писем того времени Кондаков упоминал, что и университетский — приватный курсы он читал — так «разохотился», что мечтал повторить их в Петербурге.<sup>6</sup> В дневнике делалась краткая запись о каждом занятии, часто называлась лишь его тема. Например, «18-е чтение о Чимабуэ», «19-е о Дуччо — промежуточном Каваллини», «20-е чтение о Джотто. Вопрос о его гении», «25-е чтение о XV в. во Франции. Дикости иконографические».<sup>7</sup> Часто беседы строились — обсуждению или комментированию памятников, изданных в трудах западных историков искусства. Ритм «домашнего университета» был свободным — встречались через день-два, через неделю. Иначе — быть не могло — слишком велика была зависимость от политических событий, от обстановки в городе, от количества дров в доме — т. д. Не всегда было электричество. Так, 3 марта Кондаков писал: «15 [чтение]. Равенна — Палермо... свечи плыли — жизнь проклятая». Но несомненно, эти занятия были глубокой духовной потребностью всех участников — иначе невозможно объяснить его долгую жизнь — тех условиях (26 бесед с 20 января по 15 апреля

1919 г.). Кондаков часто бывал подавлен — ■ конце жизни ему довелось пережить «полный развал России» (записи 21 февраля). 3 апреля на странице дневника читаем: «Почти отчаяние!!!» — через три дня ■ Одессу вошли войска атамана Григорьева. В последующие за тем тревожные дни Грабар ночевал ■ доме мэтра. Постоянно приходил ■ Окунев. Дневник за 9 апреля Кондаков начал словами: «...и встать не хотелось, так лежа умереть бы!» Но уже через два дня состоялось очередное занятие. Сам ученый считал этот курс лекций неоконченным,<sup>8</sup> но он перешел ■ занятиям с теми же молодыми исследователями в музее: «...читал по своей воле ■ музее и рассказывал о чинке ■ расщипке [икон], их собраниях, церквях...» Но самое главное — возобновились его лекции в университете. К 10 мая ■ еще читал историческое введение ■ русскую иконопись.<sup>9</sup> Ядро немногочисленных слушателей составляли те же Окунев, Грабар ■ Яценко. Назовем темы нескольких занятий: иконоборчество и роль монашества Сирии ■ Египта в VIII в. в Византии; обозрение итало-критской живописи; о греческих оригиналах ■ русских списках. Две последние лекции были посвящены русской иконописи. Осенью, с октября 1919 г., ученый прочитал в университете курс, посвященный по теме ■ недавнему «домашнему». Становится известно, что 5 ноября Грабар читал свой реферат о Дуччо «весьма обстоятельно, приготовив массу книг по иконографии византийской». И далее: «В университете, на факультете говорил о трудоспособности Грабара». Кондаков способствовал причислению своего юного ученика к рангу «оставленных при университете для подготовки ■ профессорскому званию», без чего был затруднен дальнейший путь в большую науку.

Едва ли можно переоценить значение близких научных контактов учителя ■ ученика в Одессе, продолжавшихся с небольшими перерывами более трех лет, так как известно, что именно в обстановке свободного общения дома или ■ музее с наибольшей полнотой ■ блеском раскрывалась перед собеседниками уникальная эрудиция великого старца.<sup>10</sup> Как упоминалось, постоянным слушателем этих лекций ■ бесед был Окунев, что также не прошло для него бесследно. Трудный характер Кондакова отразился на его отношениях с последним, но не с Грабаром.<sup>11</sup>

Дневник 1919 г. сохранил лаконичные свидетельства близкого личного общения Кондакова и Грабара: «...приходил Грабар», «Окунев ■ Грабар остались к чаю со своими запасами» (11 марта). После ухода французских войск ■ Одессы, 6 апреля, решили «пригласить Грабара жить в гостиную», что тот ■ сделал. 29 апреля «Грабар выдержал экзамен — не знал ионических ваз». Вечером 15 мая дома у мэтра «по случаю окончания Грабаром государственного экзамена пили чай с вареньем». 11 июня: «Хлеба мало, и уделили Бунину<sup>12</sup> и Грабару по кусочку». 18 июня последний уехал ■ родной Киев ■ неделю, но вернулся лишь 3 октября. ■ декабря ■ пришел ■ учителю с программой своих занятий. Конечно, обсуждали, куда бежать: начинающий ученый «желает поехать ■ Сербию». Туда же, кстати, хотел ехать и Кондаков. Есть три записи января 1920 г. о Грабаре и его семье. Последняя запись об общении ■ Одессе относится ■ 3 февраля.<sup>13</sup> Сам академик уехал на одном ■ последних пароходов спустя пять дней и через Стамбул приехал в Софию 25 февраля. Грабар встречал его ■ вокзале ■ помог разместиться в гостинице. На следующий день ■■ уже «пили чай». Начинаящий ученый, согласно его автобиографии, сразу по приезде получил место ■ Софийском археологическом музее.<sup>14</sup> Это была должность хранителя.<sup>15</sup>

75-летний Кондаков начал знакомиться с памятниками, и часто рядом был его недавний студент. 19 марта ■■ занимался фресками ■ музее: возникла «идея написать с А. Грабаром текст к изданию фресок». Ровно через месяц академик начал читать лекции ■ университете — курс истории средневекового искусства и культуры Восточной Европы, который ■ 1922—1924 гг. уже в расширенном варианте он преподавал ■ университете Праги. 5 ■■ учитель и ученик ездили «в Вояну». «Восторг полный», — читаем мы в дневнике. Вновь ■■ побывали ■■ вместе в сентябре 1920 г. Тогда же посетили Кремиковский монастырь. Грабар разъезжал с фотоаппаратом по Болгарии ■ привозил материал для совместного анализа — так изучались храмы в Земене, Поганове, Тырнове, Месемврии (Несебр) ■ вновь в Бачково. Кроме того, в Софии ■■ вместе смотрели копии с фресок в музее. Академик высказывал свое мнение о датировке увиденных произведений. Среди отдельных записей ■ фонде Кондакова сохранился листок,

■ нем ученый приводил датировки фресок бачковской костьицы: свою — XII в. и Грабара — XIV в. Интересно, что — то время в газетах появились статьи о фресках церкви Петра ■ Павла в Тырнове с датой XIV в., которая была высказана профессором Б. Филовым (директором музея). По-видимому, русских исследователей попросили поддержать ее (в дневнике: «...нужно подтвердить»), ■ они пришли к выводу, что памятник — XVI в. (запись 17 июля 1920 г.).

Когда Грабар бывал ■ Софии, ■ регулярно встречался с учителем — почти каждую неделю. Иногда ■ вместе посещали болгарских коллег, работали в библиотеке музея, обсуждали политические новости, но дважды молодой ученый приходил с образцами мягкой игрушки — их, вероятно, делали ради заработка ■ семье Грабара.

В январе 1921 г. учитель ■ ученик занимались выбором фресок Бояны для издания. В марте Кондаков целых три дня изучал отчет Грабара о его археологической поездке по Болгарии<sup>16</sup> ■ «делал заметки». Под 20 марта ■ дневнике читаем запись: «Кончил отчет Грабара — много притянул». Если эту суровую, совершенно в кондаковском духе, оценку истолковать ■ буквально, то она может свидетельствовать о самостоятельности взглядов молодого ученого. Отчет автор тогда же послал Г. Милле в Париж<sup>17</sup> — скорее всего, это было первое знакомство французского исследователя с работой его будущего преемника по École des Hautes Études. 13 июня Грабар приходил ■ престарелому ученому за советом — ■ хотел держать экзамен на магистра. Через три дня ■ дневнике появилась запись: пришли «Грабар ■ Мочулька». <sup>18</sup> Пирог весь съели». Несколько ранее, 20 февраля, на дом Кондакова «навалились Грабары». <sup>19</sup> Не раз и Кондаков бывал в доме ученика.

Вероятно, Грабар посещал лекции Кондакова в университете,<sup>20</sup> но главное, что в конце 1921 г. и начале 1922 г. академик руководил семинаром для сотрудников музея и других коллег. Грабар был в числе основных участников: он прочитал четыре больших реферата. Они были посвящены церкви Сорока мучеников в Тырнове, росписям храма в Беренде, проблеме экономической зависимости искусства от «управляющих» классов, об усыпальницах (о костьице в Бачкове). Некоторые рефераты заняли два ■ даже три семинара. Сохра-

нился краткий комментарий по поводу второй самой большой работы: «обстоятельно», «любопытно», «оказался ■ 14 в., а 16 в.», — записано ■ дневнике 28 декабря 1921 г., 4 и 11 января следующего года. В рамках семинара Кондаков прочитал несколько лекций о восточных культурных влияниях (Индия, Средняя Азия и т. д.), о зверином стиле (владимиро-суздальские рельефы). Как известно, все эти темы разрабатывались Грабаром ■ последующие годы.

Но отношение к русским эмигрантам в Болгарии начало меняться. Одной из причин тому было сочувствие болгарского общества коммунистическим идеям. Перед многими русскими встал вопрос, куда бежать? Их внимание обратилось к Праге ■ другим центрам русской диаспоры. Кондаков имел официальное приглашение читать лекции ■ русском языке ■ Карловом университете в Праге благодаря профессору Л. Нидерле. Согласно дневнику, 26 января 1922 г. к Кондакову зашел Грабар за рекомендацией ■ Прагу, ■ 15 февраля он пришел с известием, что он и С. И. Покровский<sup>21</sup> в числе восьми русских уволены с работы ■ что они думают проситься ■ музей при Синоде. Кондаков начал хлопотать об этом, но в результате оба молодых ученых были оставлены ■ Археологическом музее, но уже не на жаловании, ■ на поденной оплате.

Масленицу (26 февраля) ■ семейство Грабаров праздновало у Кондакова. Вероятно, уже ■ январе—феврале профессор написал Л. Нидерле с просьбой об устройстве своего ученика ■ Пражском университете, так как 3 марта Кондаков получил от своего молодого приятеля П. Н. Савицкого<sup>22</sup> письмо: Нидерле предложил место ассистента. Грабар был рад, но этот план, как известно, не осуществился. 23 марта, накануне отъезда Кондакова, Грабар-отец был у него с прощальным визитом, говорил о вечной ему благодарности.

Так, А. Н. Грабар более двух лет занимался под руководством Кондакова ■ Софии. Безусловно, для начинающего ученого много значила его постоянная моральная ■ профессиональная поддержка. Согласно мнению профессора В. Н. Златарского, Кондаков внес серьезный вклад в подготовку и издание книги Грабара о росписях Боянской церкви (1924 г.), потому, по решению совета Археологического института в Софии, она была посвящена академику.<sup>23</sup>



ую только на Вас ■ прошу Вас выяснить мой вопрос до конца. Совсем я надежды не теряю, но очень опасаясь, что именно этот оборот дела, когда инициатива должна будет перейти к Н. П., для него будет неприемлем. Только ваше влияние, знание людей ■ умение вести «дела» может быть спасет положение. *Прага для меня лучший и, может быть единственный настоящий путь*, вы знаете почему и для чего (курсив мой. — И. К.). Но так как я решил — по Вашему же рецепту — быть настоящим до конца, то для основного желания сдвинуться с мертвой точки у меня есть еще один план. К нему я однако, хочу прибегнуть только в случае гибели чешского. Речь идет о Париже. Константин Васильевич<sup>26</sup> написал мне, что проф. Patouillet<sup>27</sup> «не сомневается» ■ том, что он мне устроит стипендию и моментально пришлет визу. Для этого я должен послать ему прошение с приложением рекомендации Никодима Павловича. Patouillet, который тогда еще не знал, что Н. П. не едет ■ Париж, сказал, что ■ мог бы быть принятым ■ качестве ассистента, если бы Н. П. выразил свое желание. Но ■ ■ случае отсутствия Н. П. стипендию он обещает при условии рекомендации.

Я, однако, хотел бы, во первых, работать при Н. П., держать экзамен и т. д., поэтому парижское предложение хочу использовать только в случае провала Праги. В Париже я, конечно, тоже смогу, и работать, ■ многое увидеть, и готовиться ■ степени, хуже, чем в Праге, ■ лучше, ■ в Софии. Поэтому очень прошу Вас написать ■ о «положении», и ■ случае неудачи попросить Н. П. написать еще раз обо мне для Patouillet (лично ему) ■ прислать (хотя бы запечатанно) мне для отсылки вместе с прошением в Париж. Я, конечно, должен был бы просит лично Н. П., но мне не хочется этого делать сейчас, так как я не знаю положения вещей в Праге и Вашего мнения о нем, с другой же стороны, и Париж может быть пропущен, если ждать обмена письмами. Если есть серьезная надежда на выигрыш ■ Праге, то пусть вся вторая часть письма останется между нами, если же нет, то очень прошу Вас извиниться за меня перед Н. П. ■ похотатайствовать перед ним о моей просьбе. *Но если есть малейшая возможность продвинуть меня в Прагу!* (курсив мой. — И. К.) [...] <sup>28</sup> Передайте, пожалуйста, мой привет Никодиму Павловичу ■ Сергею Никоди-

мовичу. Целую Ваши ручки. А. Грабар. Папа и мама шлют всем поклон.

Проблема переезда так волновала молодого человека, что ■ тот же день он написал еще одно письмо — уже самому Кондакову. Становится известно, что Грабар ■ был в Софии во время отъезда Кондакова. Излагался сюжет с письмом Нидерле ■ просьба о ходатайстве в Праге. И далее: «Прихожу в отчаяние от мысли, что придется прогнать всю жизнь в Софии, которая между тем становится все неприятней. Под руководством коммунистов, привлечших на свою сторону ■ остальных, началась травля врангелевской армии, ■ заодно и всех русских, которые будто бы своими собственными судами (военные суды) внутри болгарского государства ■ вооружением (?) угрожают независимости страны. Митингуют по всем городам; вчера собрались даже на площади „св. Краль“. Сергей Иванович<sup>29</sup> ■ тот принужден был снять свой кинжал. Других новостей нет. Желаю Вам всего хорошего. Папа и ■ шлют Вам поклон. Ваш А. Грабар».

К сожалению, письма Кондакова не сохранились. Из дневника известно, например, что 28 августа и 25 декабря он писал своему ученику. Отдельные факты известны ■ пересказе Грабара. Так, ■ января 1923 г. он сообщал В. Н. Златарскому ■ Софию, что недавно получил весть от учителя.<sup>30</sup>

Следующее дошедшее до нас письмо послано Грабаром уже из Страсбурга 1 апреля 1923 г. Он писал, что если бы не общая «смута», он чувствовал бы себя здесь очень неплохо. Он и родители живут ■ отдельной маленькой квартирке (чего не было со времен Киева) и у мамы «хорошая должность», он же читает курс русского языка ■ Коммерческом институте и преподает в университете. Работа «мало обременительна, поэтому я довольно много занимаюсь, находя в библиотеке ценные издания памятников. Я окончательно установил тему для диссертации. Она касается «греко-восточной живописи» в целом, начиная с сирийских ■ коптских памятников VI века, переходя ■ фрескам Рима, Южной Италии, бенедиктинскому искусству до романского (т. е. включая карловингские<sup>31</sup> памятники). А на Востоке — каппадокийские фрески (не все) и отдельные памятники ■ позднейшего времени (армянские, сирийские, балканские). Схема у меня построена и основана на сти-



истическом критерии, которому иконография идет только на подмогу ■ отдельных случаях (я хочу избежать путаницы Милле, произошедшей потому, что «восточные» формы иконографии встречаются повсюду в самых «византийских» памятниках). Я рассматриваю: фигуру, тип лица, волос, одежды, конечностей,<sup>32</sup> группировки, архитектурные, горки, также колорит, систему карнации etc. — и мне, кажется, удастся показать, что существует целая серия памятников, вплоть до XIV века, которая продолжала традиции доиконоборческого искусства, независимо (больше или меньше) от «византийской» переработки **стиля** ■ IX—XII веке. Мне кажется, что этим способом можно 1) «восстановить в правах» Константинополь IX—XII вв., который совсем стал заслоняться «восточным»; 2) показать довольно неприглядную картину того, что представляли собой «восточные» памятники ■ это позднее время (которым между тем так много приписывалось, ■ смысле влияния); 3) может быть, немного уяснить состав пестрых форм XIV века и 4) приблизить западные — реже итальянские ■ карловингские — памятники к определенным [два слова нрзб. — И. К.] их источников ■ Востоке. В новой книге Mal'я (о XII веке),<sup>33</sup> которая, вероятно, дошла до Вас, полное признание восточных источников французского искусства, ■ точка зрения опять таки чисто иконографическая, и потому степень близости этих романских памятников к восточному доиконоборческому искусству далеко ■ выяснена (нет ничего ■ о типе фигуры, лица, формах конечностей, самом схематичном стиле, драпировках, колорите, околочностях). Мне представляется, что стилистический анализ ■ сравнение с существующими восточными миниатюрами ■ фресками и сиромисскими фресками покажет, насколько дотогическое искусство Запада связано с греко-восточным и от него «произошло».

Мне очень хочется услышать Ваше мнение об этом плане. Боюсь, что я его плохо изложил. Конечно, ■ нем ничего особо оригинального нет. Нов был бы только метод, т. е. применение стилистического метода к вопросам 1) различия поздневизантийского (IX—XII вв.) ■ современного ему «восточного» искусства (живописи) ■ 2) сравнение «восточного» ■ ранне-западного искусства. Кроме того, если удастся показать, что «восточная традиция» существовала непрерывно до XIV века (на Востоке и

на Западе), то уяснится многое в формах ■ содержании поздней живописи балканского полуострова ■ России (отпадут фантазии Стржковского, Шмита, etc. о копировании «древнесирийских» рукописей). Наконец, интересно было бы установить, насколько возможно точно, что собственно следует разумеать в смысле стиля под «греко-восточным» искусством. В смысле материала у меня есть все, что издано, ■ Страсбурге оригинальные памятники (особенно важно [одно слово нрзб. — И. К.] — латинские) в Париже. Может быть, через год эта работа будет готова. Тогда я попрошу Вашего позволения прочесть Вам из нее отрывки ■ переслать Вам ее на просмотр. Но это-то в наше время — необозримо далекое будущее. Пока же, пользуясь близостью Брюсселя, собираюсь съездить туда ■ конгресс историков<sup>34</sup> ■ прочесть доклад (в византийской секции, под председательством Милле) на тему о болгарской живописи ■ XIII—XIV веке. Получил любезное приглашение письмо от Gregoir'a<sup>35</sup> — Millet ■ решил посмотреть ■ международное скопище ученых. Кстати, увижу, вероятно, Ростовцева, который, по-видимому, ради съезда приезжает из Америки! Заедет ли он в Прагу?<sup>36</sup> Он будет читать доклад о южной России ■ Китае, ■ основе сравнения памятников звериного стиля. Должно быть, будет что-нибудь интересное. Милле почему-то читает о куполе св. Софии. Есть еще доклады по китайско-индусским древностям, истории переселения народов, романскому искусству, etc.<sup>37</sup> Недавно получил письмо от Окунева ■ Праги.<sup>38</sup> В конце концов выбрался-таки из Скопле!<sup>39</sup> Оказывается, он совершил громадные поездки ■ Сербии и собрал ценный материал. Таким образом, исключая Македонию (самая интересная часть, положим), ■ русских руках полный комплект церковных росписей славянских Балкан... Как издание Вашей работы об иконе в Англии?<sup>40</sup> Началось ли печатание и когда надеетесь закончить?

Посылаю Вам свою статейку о двухэтажных церквях,<sup>41</sup> приблизительно то, что ■ читал у Вас ■ семинарии 1,5 года тому назад. Теперь я мог бы расширить материал двумя церквами-гробницами: Франциска ■ Ассизи и св. Бернардо в Subiaco — построенными по той же системе, ■ несколькими французскими двухъярусными однефными часовнями во Франции, начиная с Ste. Chapelle (почти все XII—

XIII века, вероятно, в связи с крестовыми походами).

Родители всем Вашим кланяются. Преданный ■■■ А. Грабар».

Мнение Кондакова об исследовательской программе, изложенной ■ письме, нам не известно, ■ полях — немало вопросительных знаков.

Так молодой ученый смело вступил ■ большую дискуссию «Восток или Рим». Отметим масштабность его построений, которые, впрочем, вскоре были в значительной степени пересмотрены в связи с введением в научный оборот памятников палеологовской эпохи. К теме этого раннего труда, так же как ■ к раздумьям над своим исследовательским методом Грабар возвращался на разных этапах своего творчества.

Из биографии исследователя, издаваемой в настоящем сборнике, ■ дневника Кондакова становится ясно, что летом 1922 г. Грабар ездил ■ Прагу ■ Берлин ■ поисках работы.

Предельно краткий отчет о своей деятельности ■ Болгарии ученый дал ■ письме к Д. В. Айналову от 28 февраля 1923 г. из Страсбурга:<sup>42</sup> «...был почти 3 года хранителем музея в Софии. И там ■ здесь живу неплохо и очень много работаю и даже кое-что печатаю, стараясь помнить ■ не нарушать Ваших заветов. В Болгарии объездил всю страну ■ вывез около 200 фотографий ценнейшей живописи, которую кратко описал в общем отчете ■ буду постепенно издавать; несколько статей касаются отдельных болгарских памятников живописи ■ архитектуры большой важности. Готовлюсь ■ диссертации.<sup>43</sup> Если отзоветесь, пришлю Вам свои опыты».

Приведем полностью одно ■ последних писем Грабара Кондакову, любезно предоставленное ■■■ О. А. Грабаром ■ хранящееся ■ его архиве в Принстоне, США.<sup>44</sup>

«Стр[асбург] 12.XII.[19]23

Глубокоуважаемый

Никодим Павлович,

надеюсь, что Вы получили те два письма, которые, — одно весной, другое — летом, ■ послал Вам в Прагу. К сожалению, я сам чуть ли ■ с марта—апреля не имею от Вас никаких известий. Несмотря на то что виной этому, вероятно, только неисправность международной почты или Ваши непрерывные занятия (о

которых я по временам узнаю из газет), мне стало трудней продолжать писать Вам, не зная ■ точности, не затрудняю ли ■ Вас своими письмами.

Сейчас я, однако, хочу беспокоить Вас, чтобы напомнить Вам об одном деле, когда-то Вами возбужденном ■ до сих пор оставшемся незаконченным.

Вы помните, может быть, о намерении болгарского Археологического института издать «Бояну» отдельной книжкой. Филов, тогда еще директор музея, поручил мне собрать материалы и приготовить текст. Когда — еще в Софии — я Вам сообщил об этом, Вы предложили написать «Введение» к этому изданию.<sup>45</sup> В настоящее время текст и рисунки готовы, текст, согласно желанию института, переводится на болгарский и французский языки. Наступил, таким образом, момент обратиться к Вам с просьбой о выполнении Вашего любезного предложения. Именно об этом я и ходатайствую (вместе с институтом).

Предполагая, что у Вас много очередной работы, ■ был бы признателен ■ за самое краткое предисловие.

Характер моей работы следующий. Я рассматриваю книгу исключительно ■■■ издание материала, без всякого исследования. Проработав над этим исследованием больше года, я пришел ■ убеждению, что помещать его ■ данную книгу значило бы невозможно растянуть ее. Поэтому весь уже готовый этюд о Боянской живописи ■ исключил из настоящего издания ■ перенес вготавливаемую (частями написанную уже) диссертацию, где «Бояна» входит отдельной главой.

В то же время ■ хотел сохранить для той ■■■ диссертации свежесть темы исследования ■ Бояне, считая, что мои занятия над этими фресками, ■■■ в самой церкви, так ■■■ Софии и здесь, дают мне некоторое право быть их первым истолкователем в печати.

Однако, чтобы описание не было совершенно глупым, ■ предпослал ему несколько страниц, в которых привел сведения из истории памятника, указал ■ разграничение разных росписей и ■ датировку каждой из них ■ коснулся вопросов о национальности мастеров, и о характере источников и о положении памятника в среде болгарского искусства.

Я очень надеюсь, что такой план издания Вам покажется удовлетворительным. Если вы признаете возможным дать хотя бы несколько

слов „Предисловия“ к изданию, составленному по этой схеме, я вышла к Вам свой французский текст, как только он будет готов (в конце месяца).

Если бы не дальность расстояния, ■ обратился бы к Вам с просьбой совета по поводу моего текста; ■ сожалению, по почте это совершенно невозможно.

Пользуюсь случаем, чтобы сообщить Вам о своей женитьбе, имевшей место месяц тому назад ■ Страсбурге. Родители здоровы ■ просят передать привет Вам и Вашей семье.

Буду с нетерпением ожидать сообщения о Вашем решении по вопросу о Бояне, и был бы очень рад узнать о том, как Вы себя чувствуете и как протекает Ваша работа. Очень прошу передать мой поклон Екатерине Николаевне ■ Сергею Никодимовичу и принять мои лучшие пожелания к наступающим праздникам.

Преданный Вам А. Грабар

Позвольте поздравить Вас с выбором во французскую Академию».

Последняя встреча Кондакова ■ Грабара состоялась на I Конгрессе византистов ■ Бухаресте, который проходил 14—19 апреля 1924 г. Тогда европейское сообщество ученых почтило Кондакова и ■ заседаниях ■ решением посвятить ему первый том журнала «Byzantium» в связи с его 80-летием. Из дневника академика известно, что 17 апреля он случайно пропустил начало доклада Грабара о фресках Бояны (об их принадлежности грекам или сербам). Имя молодого ученого упоминалось еще раз по поводу доклада Пердризе — Кондаков полагал, что тот говорил о св. Андрее Юродивом со слов Грабара. Кондаков участвовал в прениях по этому докладу ■ по выступлению Г. Сотариу.<sup>46</sup> В последнем случае говорилось о мартиниумах. Отметим, что Кондаков общался с Милле и особенно много с Ш. Дилем.<sup>47</sup>

Считанные дни пребывания патриарха русской византистики в Бухаресте (13—21 апреля) поражают насыщенностью программы (помимо заседаний): осмотр музейных ■ частных коллекций, множество приемов у официальных лиц, начиная с наследника престола.

Последнее известное нам письмо Грабара Кондакову написано ■ Страсбурге 2 октября 1924 г. Оно очень важно ■ контексте темы.

«Глубокоуважаемый  
Никодим Павлович,

узнав из газет о праздновании Вашего восьмидесятилетия,<sup>48</sup> с небольшим опозданием посылаю свои поздравления и пожелания многих лет жизни, наполненной неустанной плодотворной деятельностью, которая вот уже сколько лет служит и будет всегда служить неподражаемым примером всем тем, кому судьба позволила быть когда-нибудь возле Вас. Даст Бог, пройдут эти худшие годы, ■ Вы вернетесь в Россию, к нормальной жизни и к ■ условиям работы, которые бы позволили бы Вам осуществить ■ намеченные Вами проекты трудов. Насколько ■ знаю, однако, пражская обстановка все же лучше софийской и одесской в большевистский период. Худшее, следовательно, ушло. Между тем именно этот период, наполненный для Вас лишениями, был для меня временем почти совместной жизни с Вами ■ двухлетнего ученичества у Вас. Позвольте же одному из тех, которые присоединились — по выражению М. И. Ростовцева („Руль“)<sup>49</sup> — „к сонму Ваших учеников“ уже за границей ■■ одесским полужизнанием, выразить глубокую признательность ■ руководство, поучение ■ поддержку, которыми Вы ■ оставляли меня, ■ говоря о благодарности ■■ знания, которые я приобрел на Ваших лекциях и в Ваших книгах.

Еще раз прошу принять мои пожелания бодрости ■ здоровья. К моим поздравлениям присоединяется моя мать. Передайте, пожалуйста, наши поклоны многоуважаемым Екатерине Николаевне ■ Сергею Никодимовичу.

Благодарный и преданный Вам А. Грабар».

17 февраля 1925 г. Кондакова не стало. Нет сомнений, что его знаменитый пражский курс лекций, увидевший свет в Праге ■ 1929 г. («Очерки и заметки по истории средневекового искусства ■ культуры», автор кратко называл его «звериный стиль»), не мог тогда же пройти мимо Грабара. На краткий вариант «Русской иконы» ученик откликнулся рецензией. Личный экземпляр полного издания монографии был испещрен записями ■ полях. Конечно, Грабар участвовал ■ трудах «Seminarium Kondakovianum».<sup>50</sup>

Интересно, что много позднее, ■ середине 1930-х годов, он испытал определенное влияние старшего ученика Н. П. Кондакова, М. И. Ростовцева.

В автобиографии Грабар писал о влиянии на него «страсбургский период его жизни таких исследователей, как П. Пердризе, М. Блок и отчасти Г. Милле, — последнего он причислял к числу своих «технических учителей».<sup>51</sup> Не умаляя значения французской научной традиции для формирования и развития научных взглядов знаменитого ученого, изложенное выше позволяет предполагать, что высокие достижения русской школы византистов и до известной степени антиковедов как прежнего периода, так и его современников продолжали сохранять для Грабара свое значение в течение многих лет. Особенно остро ученый переживал это, конечно, в 1920-е годы.

Обращение к традициям русской науки в трудах Грабара мы видим, в первую очередь, в глубоком переосмыслении иконографического метода и в разработке отдельных тем. Остановимся кратко на этом.

В автобиографии ученый упоминал о «переломе», происшедшем около 1934 г. в его представлениях о императорской власти и искусстве и влиянии ее на христианскую иконографию.<sup>52</sup> Это произошло после осмысления ряда трудов, среди которых были труды Ростовцева. В результате появилась книга «L'Empereur dans l'art byzantin» (1936 г.). Между тем смеем думать, что и открытия Ростовцева, а затем и Грабара восходят к поискам старшего поколения русских византистов, в том числе и Кондакова. Последний занимался изучением книги «О перемених» Константина Порфирородного несколько десятилетий и усиленно культивировал эту тему в 1920-е годы (пражские лекции). Устойчивый интерес Грабара к искусству конца античности и раннего средневековья (например, его «Martyrium» (1943—1946 гг.) и статьи, вошедшие в сборник 1968 г.<sup>53</sup>) в большой степени связан глубинными корнями с трудами Кондакова, Смирнова, Айналлова. То можно сказать о многолетних занятиях Грабара прикладным искусством Византии, в частности, эмальями и «звериным» орнаментом. Правомочность подобных предположений легче проследить в работах, написанных по «русскому» материалу. Ограничимся лишь двумя примерами. В статье «Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine» (1935 г.) автор непосредственно развивал блестящее открытие Кондакова. Тема другой работы Грабара, «L'art profane en Russie pré-

mongole et le „Die d'Igor“» (сборник 1968 г.), также «унаследована» у Айналлова и Кондакова. Никодим Павлович усиленно разрабатывал ее незадолго до своей кончины, возможно, делая замыслом неосуществленной монографии о «Слове» со своим юным тогда учеником.

Наконец, есть более общее наблюдение, которое, на наш взгляд, прямо относится ко всему научному творчеству Грабара. Это наблюдение принадлежит одному из учеников Айналлова — младших учеников Кондакова, Л. А. Мацулевичу (1886—1959 гг.). Он писал: «Давно уже было обращено внимание на обоснованность, — солидную мотивированность, широту и точность работ кондаковской школы. Причина этого лежит в том, что основоположник византийской археологии воспитывал в своих учениках уважение к науке, к своему ремеслу. Она не опускалась у них до служебного положения. Исследование в области ли византийской археологии, в области ли востоковедения или европейского Запада имели для них самодовлеющее значение. Быть точным, не оказаться тенденциозным, — власть бы — ошибку из-за упущения какого-то факта пропозывало исследовательскую жизнь всех. Со знанием необходимости учиться сопровождало их до глубокой старости, правильнее сказать, до гроба».<sup>54</sup>

Задача настоящей статьи не будет выполнена, если мы не напомним о серьезном влиянии русских историков византийского искусства и, в первую очередь, Кондакова, — развитие исследований французской школы начиная с конца XIX в., — особенно — Милле, с которым много позднее оказался тесно связан Грабар.

Милле, как и некоторые другие его коллеги, изучил русский язык для знакомства с трудами русских ученых. По-видимому, он не раз встречался с Кондаковым. Известно об их одновременной работе на Афоне в 1898 г.

Большой интерес представляют письма Милле к Кондакову, хранящиеся в LAPNP. Это 16 писем, написанных по-французски в 1917, 1920—1924 гг.<sup>55</sup> Приведем фрагменты из нескольких посланий, которые позволяют представить, сколь значимым для французского ученого оставалось имя его старшего русского коллеги. Именно на этом фоне Грабар вошел в орбиту внимания Милле.

В 1916 г. за заслуги перед научкой Кондаков был награжден французским правительством

Орденом Почетного легиона второй степени. По поводу столь редкого случая Милле писал 30 января 1917 г.: «Очевидно, что наше византиноведение обязано тем, что оно собой представляет, глубине Вашей мысли, Вашей несравненной проницательности. Вы заронили новые идеи, вдохновившие все наши работы. Лично я ощущаю самую живую радость». В другом, недатированном письме (около 1918 г. или несколько позднее), он писал в связи с получением от автора второго тома «Иконографии Богоматери» (Пг., 1915): «Позвольте мне Вам сказать, что ■ восхищен силой Вашей мысли, всегда глубокой и творческой. Вы умеете раскрыть ■ художественной форме основное содержание, чувства и мысли, сообщающие ей жизнь. Вы продемонстрировали нам метод, могущий сделать историю искусства привлекательной и поистине человеческой. Вы совершенно правы, уделяя ■ ней место иконографии, поскольку она показывает нам, часто более ясно, чем стиль, пути влияний, тип, который остается, тогда как форма меняется от одной страны к другой. Ваша книга обнимает такую обширную область, объясняет нам иконографию Богоматери и, одновременно, дает лучшее понимание всей истории христианского искусства первых веков. Примите мои пожелания здоровья, столь драгоценного для наших штудий, вкуче с выражением моего восхищения».

Затем переписка прервалась и, наконец, 4 ноября 1920 г. Милле смог сообщить ■ Афин: «Мг и глубокоуважаемый мэтр. Позвольте мне сказать Вам о том огромном удовольствии, которое доставило мне Ваше письмо от 20 июля, а также Ваша открытка. Я действительно счастлив знать, что вы в безопасности, вдали от этой ужасной смуты. Не вызыщите ■ то, что ■ не написал Вам раньше. Я был на Афоне, как Вы знаете, я выполнял очень тяжелую работу, насколько утомительную, что ■ отказался от всякой переписки. Мы воспроизвели с максимальной детализацией все памятники христианского искусства, здания, живопись, миниатюры, ризницы. Обширной публикацией мы познакомили общественность со всеми этими бесценными произведениями, которые Ваша прекрасная книга открыла 20 лет назад».<sup>56</sup> Отметим, кстати, что из письма от 3 мая 1921 г. становится известно, что его автор был еще незнаком с книгой Д. В. Айналова «Византийская живопись XIV столетия» (1917 г.).<sup>57</sup>

С 1922 г. ■ целом ряде писем Милле рассказывал о своих серьезных попытках устроить ■ Париже издание полного варианта трудов Кондакова о русской иконе.<sup>58</sup> Существовал также несостоявшийся план переезда самого академика ■ Париж. Так, 24 сентября Милле писал: «Как ■ сожалею, что Вы не согласились преподавать у нас. Это настоящий русский университет, занятия которого проходят ■ помещении Института славянских исследований».<sup>59</sup> Вы обрели бы здесь выдающихся соотечественников, ■ лично для ■ было бы большой радостью учиться подле Вас». И далее, имея в виду письмо русского ученого, он продолжал: «Все те приятные слова, сказанные Вами о моей „Иконографии“,<sup>60</sup> меня очень тронули. Эта книга во многом обязана Вашим собственным исследованиям. Вы нам открыли замечательный и большой путь ■ изучении византийской археологии, Вы посеяли урожай, который мы пожинаем». Приведем наиболее значимый, на ■ взгляд, фрагмент письма, посвященный предполагаемому изданию «Русской иконы» (письмо от 6 июля 1923 г.): «Я всегда в Вашем распоряжении относительно издания Вашей книги о русской иконе. Не беспокойтесь о подписке. Она необходима, ■ ее буду добиваться я. Я уже давно получил некоторые обещания. Я переведу Вашу работу ■ сверю перевод. Я только прошу Вас отпечатать Ваш текст ■ пишущей машинке, если Вас это не затруднит. Позвольте мне все это организовать. Я хочу, чтобы моя страна воздала должное Вашей замечательной научной деятельности. Таков будет смысл, который Академия, Институт славянских исследований ■ правительством придадут подписке». В том же письме говорилось, что если мэтр пришлет свою статью для первого номера журнала «Byzantion», «это была бы превосходная рекомендация для нашей работы».<sup>61</sup> Милле возвращался ■ той ■ теме 30 января 1924 г.: «Мы были бы очень польщены иметь Вашу статью ■ нашем первом номере». Тут же предлагалась помощь по ее иллюстрированию. В двух письмах шла речь об участии Кондакова в сборнике, составлявшемся по случаю 80-летия Г. Шлюмберже:<sup>62</sup> 6 июля 1923 г. в этом же письме Милле сделал предложение, ■ 7 сентября следующего года благодарил русского ученого ■ согласие. В последнем письме упоминалось, что Кондаков ■ днях прислал свой портрет. Французский ученый замечал: «Я

вижу на нем выражение той поразительной энергии, которой годы совсем не коснулись и которой мы так восхищались ■ Бухаресте». Вскоре после кончины академика Милле писал его сыну (24 марта 1925 г.): «Ваш отец был одним из тех учителей, которых я более всего почитал». На этом закончим краткий обзор писем Милле.

Итак, ■ соотношении имен Кондакова и Грабара заключен, на наш взгляд, глубокий смысл, даже если ■ ■ оозначался Грабаром в зрелые годы. Все творчество патриарха русской византистики было пронизано пафосом

единства средневековых культур Запада и Востока. Поэтому он совершал свои легендарные поездки — большинство из них — Европу. Грабар, волею судьбы проведя основную часть жизни на Западе, шел к той же цели, на новом уровне овладев тем материалом, к познанию которого всегда стремился его великий учитель. Сейчас, когда нет уже ■ Грабара, представляется, что из всего сделанного ученым в последние годы жизни поддержка молодого исследователя является одной из весомых заслуг Кондакова перед наукой.

<sup>1</sup> Грабар А. Н. Автобиографичен очерк // Искусство (София), 1986. № 7. С. 26 (далее — Грабар, 1986). К сожалению, нами была допущена ошибка в книге: Исследования изучения византийского ■ древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории). М., 1985. На с. ■ ■ 158 вместо «И. Э. Грабаря» надо ■ ■ «А. Н. Грабар». Ошибка свидетельствует о недостаточности ■ то время материалов, связанных с русской эмиграцией.

<sup>2</sup> Грабар, 1986. С. 26, 27; Грабар А. Н. Несколько слов воспоминаний о Якове Ивановиче Смирнове // Художественные памятники ■ проблемы культуры Востока: Сб. статей. Л., 1985. С. 7—8.

<sup>3</sup> Kopecká L., Dandová M. Nikodim Pavlovič Kondakov (1844—1925) // Literární archiv Památníku Národního písemnictví v Praze: Slovanský ústav. Písemná zpráva. Praha, 1995. С. 6, 9. Фонд (далее — LAPNP) ■ имеет номера ■ нумерации листов.

<sup>4</sup> Кызласова И. Л. Академик Н. П. Кондаков: Из европейских архивов // XVIII Международный конгресс византистов: Резюме сообщений. М., 1991. Т. 1. С. 628—629. (Работа посвящена ■ ■ А. Н. Грабара); Она же. Забытая традиция ■ преподавания истории искусства: Из опыта Ф. И. Буслаева ■ Н. П. Кондакова // III научно-практическая конференция «Охрана государства». СПб., 1994. Вып. 5, ч. 2. С. 78—81 (То же: Rozsica: Научные исследования ■ русистике, украинистике, белорусистике. Praha, 1996. С. 71—84); Kyzlasova I. Akademik N. P. Kondakov: New Archive Documents 1917—1925 // XIX International Congress of Byzantine Studies. Byzantium: Identity, Image, Influence. Abstracts. Copenhagen, 1996. № 9414. Н. Л. Окулева училась в Петербургском университете у Д. В. Айялова в 1905—1909 гг., 1909—1912 гг. (магистерские занятия), оставил для подготовки к профессорскому званию, ■ стал преподавать в школах. В начале 1910-х годов участвовал ■ домашних семинарах Н. П. Кондакова — более двух зим (см.: Маулюевич Л. А. Памяти Д. В. Айялова: Роль византизоведения в деятельности Н. П. Кондакова ■ Д. В. Айялова // Публ. О. А. Белобровой // СИ. 1986. Вып. 21. С. 348—349, далее — Маулюевич, 1986). ■ 1913—1914 гг. — учебный секретарь РАНК. В 1913—1916 гг. прикомандирован к Академии наук, где его занятиями руководил Н. П. Кондаков, ■ ■ составил официальную характеристику научной деятельности Н. Л. Окулева (Вадворое Г. И. Материалы для биографии Н. Л. Окулева //

ЗЛУ. 1976. № 12. С. 309—318). После эмиграции до сентября 1922 г. был профессором в университете в Скопье (Югославия), затем — в Карловом университете в Праге, часто ездил для исследования памятников ■ Югославию (см. примеч. 39). См. также: Ворбей И. М. Зиянч Н. Л. Окулева за сриску историчу уметности // Руска емиграција у српској култури XX века. Београд, 1994. Т. 1. С. 213—219.

Е. Н. Яценко, дочь генерал-майора артиллерии, выпускница Высших женских (Бестужевских) курсов, познакомилась с Н. П. Кондаковым в 1915 г., участвовала в сборе материалов ■ ряду трудов академика (незавершенным «Русским кладам». Т. 2 и др.), участвовала ■ редактировании «Собрания сочинений Ф. И. Буслаева (1917 г.), в составлении указателя по русской археологии ■ древностям (Тункина И. В. Н. П. Кондаков: обзор личного фонда // Архивы русских византистов ■ Санкт-Петербурге. СПб., 1995. С. 117, 119, далее — Тункина, 1995). Согласно дневнику Н. П. Кондакова, в 1917 г. ■ ■ занимался ■ ■ орнаментикой ■ рукописям. Е. Н. Яценко покинула Петроград ■ ■ с учителем ■ апреле того же года и находилась рядом с ■ до конца его дней. Во многом благодаря ■ постоянной заботе старый ученый смог сносно жить в трудные годы. После 1919 г. ■ ■ дневнике академика ■ сведений о научных занятиях Е. Н. Яценко. Но ■ ■ оставила дом Кондакова, даже когда ■ начале 1920-х годов ■ эмиграции (в Сербия) оказался ■ отец. Е. Н. Яценко уехала из Праги ■ 1928 г. ■ ■ Францию, где ■ след потерялся.

<sup>5</sup> Письмо ■ А. И. Соболевскому от 10 мая 1919 г. См. подробнее: Кызласова И. Л. Из эпистолярного наследия Н. П. Кондакова // АЕ ■ 1988 год. М., 1989. С. 220—221 (далее — Кызласова, 1989).

<sup>6</sup> Записи от 11, 14 и 18 марта и 11 апреля 1919 г.

<sup>7</sup> Письмо ■ А. И. Соболевскому от 10 мая 1919 г. См.: Кызласова, 1989. С. 220—221.

<sup>8</sup> Там же. О лекциях Н. П. Кондакова см. воспоминания Б. В. Варвеке (Тункина, 1995. С. 100—101).

<sup>9</sup> Ростовцев М. И. Странячки воспоминаний — Никодим Павлович Кондаков. 1844—1924: К энциклопедическому союзу рождения. Прага, 1924. С. 27—28; Маулюевич, 1986. С. 349.

<sup>10</sup> В дневнике 1919 г. есть записи с выражением недовольства по поводу самостоятельности Н. Л. Окулева. Позднее, ■ Праге, конфликт двух ученых усугубился (см.: Анфертьева А. Н. Д. В. Айялов: жизнь,

творчество, архив // Архивы русских византистов в Санкт-Петербурге. СПб., 1995. С. 304).

12 И. А. Букин был соседом, другом и коллегой Н. П. Кондакова по редакции газеты «Южное слово». Последний предоставил писателю возможность разделить с ним его калюту — пароходе — время отъезда — Одессу.

13 А. Н. Грабар, вероятно, ошибался, вспоминая, что уехал из Одессы — конце января 1920 г. (Грабар, 1986. С. 26). Дневник Н. П. Кондакова очень точен, так как он делал записи каждый день, позднейших приписок немного — они датированы. См. также: Грабар А. Н. Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

14 Имя А. Н. Грабара ошибочно называлось — среди приглашенных — работу — университет (Каназирска М. «Русская мысль» — Болгария (1921 г.) // Культурное наследие российской эмиграции. М., 1994. Кн. 2. С. 61, далее — Каназирска, 1994).

15 См. письмо А. Н. Грабара к Д. В. Айялову от 28 февраля 1923 г. (Анфертьева, 1995. С. 304).

16 Грабар А. Материалы по средневековому искусству в Болгарии // Годишник на Народния музей за 1920 год. София, 1921. Т. 1. С. 97—164. Отметим, что в том — издания за 1922 г. (Т. 2) ученый поместил еще две свои работы.

17 См. письмо Г. Милле — Н. П. Кондакову от 3 — 1921 г. (LAPNP). Г. Милле (G. Millet) (1867—1953 гг.), долгие годы — французской художественной византистики; профессор Коллеж де Франс; иностранный член-корреспондент ИРАО (1918 г.), член-корреспондент РАН (1924 г.). Много лет был — с Н. П. Кондаковым, исполнял значительное — русского ученого (см. ниже).

18 Близкий друг А. Н. Грабара, позднее известный филолог — литературный критик Константин Васильевич Мочульский (1892—1950 гг.) (о нем см.: Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919—1939. М., 1994. С. 78, 126, 127, 132, 139, 147, 163, 170, далее — Раев, 1994); Каназирска, 1994. С. 59, 68, 71, 72, 73; Трущенко Е. Мочульский Константин Васильевич // Русское зарубежье: Золотая книга русской эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 429—430 (далее — Русское зарубежье, 1997). Оба друга активно сотрудничали в 1921 г. — литературно-критическом разделе журнала «Русская мысль», изда — П. В. Струве. О К. В. Мочульском см. также комментарий к: Грабар А. Н. Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

19 Вместе с А. Н. Грабаром — Одессы выехала его мать, урожденная баронесса Притвиц. Позднее — ним присоединился отец ученого, Николай Степанович Грабар, бежавший из России с остатками армии Врангеля (сообщено О. А. Грабаром). До 1917 г. последний был юристом, сенатором. О семье см.: Лосский В. Н. Памяти Андрея Грабара // ВИД. Л., 1991. Т. 23. С. 311—312. См. также: Грабар А. Н. Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

20 М. Раев ошибочно — (Раев, 1994. С. 80), что А. Н. Грабар получил образование — эмигрантском учебном заведении.

21 Сергей Иванович Покровский. Его биографическими данными — располагаем. В 1932 г. участвовал в СК (Т. 5), писал о мозаике в Св. София в София. В LAPNP сохранились семь его писем 1920-х годов — сыну Н. П. Кондакова, Сергею (1878—1940 гг.), который был художественным критиком, журналистом.

22 Савицкий Петр Николаевич (1895—1968 гг.), географ, публицист, один — основоположников евразийства. В Праге с 1921 г. — преподавал на Русском юридическом факультете и — Пражском немецком университете; директор Русской гимназии, — 1940—1945 гг. один из трех директоров-распорядителей Института — Н. П. Кондакова.

23 Письмо В. Н. Златарского от 30 августа 1924 г. с. Н. Кондакову (LAPNP).

24 О. А. Грабар вспоминал, что сначала — Страсбург сумел перебраться К. В. Мочульский, но вскоре он уехал — Париж, успев договориться о замещении его места А. Н. Грабаром.

25 Немногие сокращенные слова, если — истолковываются однозначно, восстановлены нами. Авторские подчеркивания не огораживаются.

26 К. В. Мочульский.

27 О — сведениями не располагаем.

28 Выпущен абзац о проблемах пересылки писем.

29 С. И. Покровский.

30 См.: Важдарова Ж. Русские учени и болгарские старини: Исследования, материалы и документы. София, 1960. С. 306.

31 Здесь — далее сохраняем авторское написание.

32 Так в тексте.

33 *Mâle E. L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle* — France. Paris, 1922.

34 V Congrès International des Sciences historiques.

35 А. Грегур (1881—1964 гг.), течение — лет — бельгийского — значительной степени западноевропейского византизоведения, профессор Брюссельского университета, в 1924 г. основал Институт восточной — славянской филологии — истории, который — же году стал издавать журнал «Byzantion». А. Грегур был его главным редактором.

36 М. И. Ростовцев (1870—1952 гг.) покинул Россию в 1918 г., жил в Англии, в 1920 г. переехал в США (см.: Аветисян К. Ростовцев Михаил Иванович // Русское зарубежье, 1997. С. 546—548). Много лет сотрудничал с «Seminarium Kondakovianum», позднее Институту им. Н. П. Кондакова. О М. И. Ростовцеве см. — комментарий к: Грабар А. Н. Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

■ LAPNP хранятся семнадцать — М. И. Ростовцева — его — Н. П. Кондакову (1919—1925 гг.) и — письма к его сыну Сергею (1924—1925 гг.). Всю переписку см.: Г. М. Богард-Левина, В. Ю. Зуев, И. Л. Кызласова, И. В. Тункина. Письма — М. И. и С. М. Ростовцевых — Н. П. и С. Н. Кондаковых / Публ. // Скифский роман. М., 1997. С. 431—460. Приведем лишь краткие фрагменты текстов. В письме [1922 г.] ученик писал учителю, «что в будущем году в феврале — удастся побывать в Европе — месяцев, согласно здешним правилам. Если буду — Европе, то постараюсь съездить — Италию, но вряд ли мы там встретимся... Но м. б., Вы поедете на Международный исторический конгресс в Брюссель... Я там буду — очень счастлив был бы встретиться с Вами. Но и на это плохо надеюсь, — знаю, что Вы конгрессов не любите...». В следующем письме читаем: «Чудесно будет, если удастся повидаться в Брюсселе. В Прагу я никак попасть — могу». В письме от 13 мая 1923 г. подводятся итоги: «Я был так уверен, что [с женой] найдем Вас в Брюсселе, что не писал Вам — Лондона — Парижа. В Брюсселе, к сожалению, убедился, что Вы — приехали». М. И. Ростовцев — Н. П. Кондаков более не встретились.

37 Перечислены темы, интересовавшие Н. П. Кондакова, в частности, затрагивавшиеся в курсах лекций в Софии и Праге.

38 А. Н. Грабар и Н. Л. Окуев — позднее поддерживали научные и дружеские связи. См., например, выражение благодарности Н. Л. Окуеву за ценные советы в указании: *Грабар А. Н. Неукротивый Слос Лавского собора. Прага. 1930. (Заурачкы: Памятники иконописи. Т. 3). С. 34.*

О. А. Грабар рассказывал нам, что ему запомнилось общение их с приехавшим гостем в 1946 г. Н. Л. Окуевым.

39 31 1923 г. Н. Л. Окуев писал Д. В. Айялову: «Два с половиной года я провел в Македонии — в Скопие, где был профессором университета. Было очень трудно и материально и морально, особенно в последнем смысле, настолько были некультурны, грубы и были всякой душевной токсикой и красоты наши гостеприимные хозяева. Но все за это время, с большим трудом и преодолевая иногда совершенно фантастические препятствия, которые ставились опыты-таки теми же гостеприимными хозяевами, удалось собрать большой материал, особенно в области сербской церковной живописи XIII—XV. Интересного, нового и значительного в этой области так много, что приходится многие старые, уже казавшиеся бы решенные, просы перепреработать и ставить бесчисленное количество новых». «В Сербии совсем было книг, и их обработка этого материала не была бы

Потому-то, образом, я и перебрался полгода тому назад сюда, но здесь немалым лучше. Почти нет русской и французской литературы — Ваших нет совсем, а очень нужны, особенно «Византийская живопись XIV в.». «В связи с читаемым здесь курсом по истории русского искусства, намечается у меня работа в этой области, главным образом, касательно древнего периода, XII—XIV (СПБА РАН. Ф. 737. Оп. 2. Д. 52. Л. 1, 1 об., 2). О книге Д. В. Айялова см. примеч. 57.

40 *Kondakov N. P. The Russian Icon. Oxford, 1927.*  
41 *Грабар А. Болгарские церкви-гробницы // Изв. на Българския археологически институт. София, 1922. Т. 1/1 (1921—1922). С. 103—135.*

42 СПБА РАН. Ф. 737. Оп. 2. Д. 24. Л. 1 об. Из

Н. Л. Окуева к Д. В. Айялову от 31 1923 г. известно, что Айялов ответил А. Н. Грабару (Там же. Д. 52. Л. 1). Переписка в 1923 г. продолжалась, но сохранилась пустой конверт

Грабару — Страсбурга, полученного Айяловым в Петрограде 30 мая (Там же. Д. 24. Л. 3 об.). Там хранится еще два письма А. Н. Грабару к Д. В. Айялову от 1 января в 17 1927 г. (Там же. Л. 2—2 об., 4).

В первом бывший студент — Грабар, по совету Г. Милле, обратился к профессору Айялову с рекомендацией. Она должна была помочь молодому ученому получать стипендию, позволяющую заниматься историей искусства в Пристольском университете. «Во Франции, несмотря на содействие Millet и Perdrizet, это оказывается нелегким, по закону страны только француженки допускаются к занятию преподавательской деятельностью». А. Н. Грабар клялся, что некогда Д. В. Айялов предложил ему остаться при университете своей кафедре. Второе письмо — благодарности за «прекрасную рекомендацию, которая окажет большое содействие. Правда, тот проект получения должности в Америке, о котором Вам писал, теперь отпал, но я

созматываю, что скоро появится какая-нибудь новая возможность устройства, и Ваша рекомендация везде будет иметь вероисполнение»

43 Второй книгой, нужной для защиты докторской диссертации, стала «Le peinture religieuse en Bulgarie» (Paris, 1928). А. Н. Грабар постоянно обращался к болгарским памятникам почти всю жизнь.

44 Автограф, вероятно, авторская копия или черновик отправленного

45 Введение Н. П. Кондакова не было написано.  
46 Г. Сотириу (1880—1965 гг.), греческий археолог, византист.

47 Ш. Диль (Ch. Diehl) (1859—1944 гг.), фактический создатель французской византиноведения; основатель кафедры истории цивилизации Византизма в Сорбонне — профессор (1899—1934 гг.), член Парижской Академии надписей и изящной словесности (1910 г.), иностранный почетный член ИРАО (1911 г.), иностранный член-корреспондент АН СССР (1925 г.). О Ш. Диле см. также комментарий к: *Грабар А. Н. Эскизы автобиографии (в наст. изд.)*.

48 Это свидетельствует об определенном «отдалении» А. Н. Грабара от учителя, о грядущем юбилее говорилось в Бухаресте. Кроме того, люди окружения Н. П. Кондакова в Праге, готовившие сборник в честь ученого (примеч. 10), обратились к Грабару в Страсбург — статей, возможно, объясняется его молодостью.

49 Эмигрантская газета. Статью найти не удалось.  
50 *Грабар А. Н. [Рецензия] // Виз. 1931. Vol. 4. P. 912—918. Рец. на кн.: Kondakov N. P. The Russian Icon. Oxford, 1927. Полное изд. монографии см.: Кондаков Н. П. Русская живопись. Прага, 1928—1933. Т. 1 — (далее — Кондаков, 1928—1933).*

О — на полях книги рассказал О. А. Грабар. Об участии А. Н. Грабара в трудах семинаршум см.: *Вернацкий Г. Русская историография. М., 1998. С. 380.*

51 *Грабар, 1986. С. 27.*

52 Там же.

53 *Грабар А. L'art du Moyen Age en Europe Orientale. Paris, 1968.*

54 *Мацулевич, 1986. С. 349—350.*

55 Кроме того, одно письмо к С. Н. Кондакову (1925 г.) в связи с кончиной его отца и одно

Милле от 30 сентября 1920 г. — Н. П. Кондакову. Благодарю М. Л. Матюшкину и К. Н. Павлову — их любезное участие в переводе. Полную публикацию писем см.: *Письма Г. Милле Н. П. Кондакову 1917, 1920—1924 годов / Публ. И. Л. Кызласовой (в печати).*

56 См.: *Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства* // Афон. СПб., 1902; *Millet G. Monuments de l'Athos. Paris, 1927.*

57 *Айялов Д. В. Византийская живопись XIV столетия. Пр., 1917.*

58 *Кондаков, 1928—1933. Т. 1—4.*

Русского университета в Париже не было, речь идет о высокой оценке деятельности группы преподавателей, работавших в рамках Института славянских исследований. Этот институт был независимой, полуправительственной организацией, основанной в 1919 г. (принадлежал властям в 1920 г.).

60 *Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile. Paris, 1916.*

61 *Kondakov N. P. Les Costumes orientaux à la Cour Byzantine / Trad. du russe par H. Grégoire // Виз. 1924. Т. 1. P. 7—19.*



<sup>62</sup> G. Schlumberger (1844—1928 гг.), историк, создатель византийской сигиллография, о его юбилее ■ изданном сборнике см.: Бенешевич В. Хроника // ВВ. 1926. Т. 24. С. 122. Н. П. Кондаков широко опирался ■

труды французского исследователя. См.: Kondakov N. Un détail des harnachements byzantins // *Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger, à l'occasion du quatrevingtième anniversaire de sa naissance*. Paris, 1924. P. 399—407.

Irina Kyzlasova (*Moscow*)

## NEW ON THE EARLY STAGE OF THE SCIENTIFIC WORK OF A. N. GRABAR

### Summary

A. N. Grabar in the autobiography called N. P. Kondakov, J. I. Smirnov and D. V. Aynalov his teachers. They took note of him in St Petersburg in 1915—1916. O. A. Grabar was of opinion that his father didn't write about Kondakov in detail because all the life he kept the feeling of almost ■ son to Kondakov.

The article brings into science some new archival materials: passages of Kondakov's personal diaries 1919—1924 (with the mention of A. N. Grabar), five Grabar's program letters to Kondakov and his secretary J. N. Jatsenko (1922—1924), passages of letters by Grabar and N. L. Okunev to D. V. Aynalov (1923) ■ well ■ G. Millet's letters to Kondakov Literature Archives in Prague, Academy of Sciences Archive in St Petersburg and O. A. Grabar's archive.

It's becoming obvious the serious role of Kondakov in the fate of Grabar, by whose guidance he graduated University in Odessa (1919) and listened to Kondakov's lectures at the house of his professor. Their close contact was continued in Sofia (1920—1922). The young scientist worked at the seminar of Kondakov, they studied monuments at the museums and in different localities together. Kondakov made ■ serious contribution to Grabar's publication of frescoes in church Boyana (1924). In the spring 1922 Kondakov went to Prague and Grabar dreamted to go there too in order to continue his work next to his professor but there wasn't any vacancy and he went to Strasbourg in the autumn 1922. Grabar went on consulting his teacher on the most important problems including the conception and method of one of two books, which were necessary for the defense of his second dissertation (published in 1928). The last meeting of these scholars took place at the I Congress of byzantinists in Bucharest in April 1924. In February 1925 Kondakov died. The last works by Kondakov (between them the book on the «animal style») were not missed by Grabar.

In his youth Grabar found himself in the circle of the elder pupils of Aynalov and Kondakov: J. I. Smirnov, N. L. Okunev, then in 1930-th Kondakov's pupil M. I. Rostovtsev. Of course, Grabar took part in the works of «Seminarium Kondakovianum».

Grabar wrote on influence of P. Perdrizet and G. Millet over him in his Strasbourg years. We do not want to belittle the importance of French scientific tradition for form and development of the famous scientist, but we think that the high achievements of Russian byzantinists school and to the certain degree of Russian historians of antiquity both predecessors and contemporaries were actual for Grabar.

The appeal to the traditions of Russian science in Grabar's works had an effect on the elaboration of certain themes. The scientist wrote on a turning-point in his notions of the reflection of emperor's power and its influence on Christian iconography. It happened in about 1934 after learning a number of scientific works, those by Rostovtsev first of all. The result was the book of 1936. We dare think that both Rostovtsev's and then Grabar's discoveries are coming from studies of the elder generation of Russian byzantinists and in that number Kondakov. Kondakov was occupied with learning the book «De Ceremoniis» by Konstantin Porfirogenet for several ten-year periods and intensely elaborated this theme in his late years (lectures in Prague). Grabar's stable interest in the art of late antiquity and early middle-ages has the common root with works by Kondakov, Smirnov, Aynalov. The same we may suppose with reference to Grabar's many years work at Byzantine applied arts and in that number at enamels and «animal ornaments». Let's note his stable attention to iconographical studies as well. We think in the correlation of names Kondakov and Grabar there is a profound meaning. All the Kondakov's creative life was full of pathetic of East and West middle ages culture unity. That's why he had his legendary voyages, most of them to Europe. By the will of fortune Grabar spend the longest part of his life in the West and he went to the same aim that Kondakov always inspired to get to know. Now it is clear, that from all the scientist has done then the support of young Grabar is one of important Kondakov's merits before science.

# АНДРЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ГРАБАР И ЕВРОПЕЙСКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ АРХЕОЛОГИЯ\*

А. Г. Хрушкова (Москва)

**И**сследовательские интересы Андрея Николаевича Грабара охватывали обширные области в смысле тематическом, географическом ■ хронологическом. Однако раннехристианская эпоха кажется его особым пристрастием. Феномен появления ■ становления христианского искусства всегда живо интересовал ученого. Моя цель — рассмотреть некоторые аспекты трудов Грабара в связи с христианской археологией, областью современного исторического знания, которая исследует культуру раннехристианского периода (II—VII вв.), «человека ■ его историю в зеркале памятников».<sup>1</sup> Понятие «христианская археология» может подразумевать ■ исследование раннехристианских вещественных источников вообще, или, в более узком смысле, то направление в европейской науке, которое связано с традициями «римской школы», поскольку Рим и был почвой, ■ которой сформировалась эта дисциплина. Я буду говорить о христианской археологии ■ последнем смысле, обращаясь, прежде всего, к материалам Международных конгрессов по христианской археологии, которые вполне ясно отражают эволюцию этой отрасли гуманитарного знания.<sup>2</sup>

\* Работа выполнена по гранту РГНФ, проект № 98-01-01026.

В этой статье использованы материалы, полученные мною ■ время работы в библиотеках Понтификального института христианской археологии (Рим) ■ Французской школы ■ Риме ■ 1996 ■ 1997 гг., благодаря поддержке Католического комитета по культурному сотрудничеству (Ватикан), Дельвер-Института по изучению поздней античности Воннского университета, ■ также в Византийской библиотеке (Париж) ■ 1994—1995 ■ 1998 гг., благодаря поддержке фонда «Немецкое научное сотрудничество» (Deutsche Forschungsgemeinschaft, ФРГ).

Ученик Н. П. Кондакова и Д. В. Айналова, ■ позже — Г. Милле, Грабар принадлежит двум исследовательским традициям: русской ■ французской. Можно было бы сказать, что его фигура символизирует и воплощает судьбу русской научной традиции на западноевропейской почве. Наименование формальной позиции Грабара ■ период 1946—1966 гг.: штатный профессор кафедры раннехристианской и византийской археологии ■ Коллеж де Франс — напоминает нам еще об одном явлении в истории науки XX столетия. Я имею ■ виду взаимодействие двух близких ветвей исторического знания: христианской ■ византийской археологии.<sup>3</sup>

Говоря о европейской христианской археологии и русской научной школе византистики, менее всего мы можем представить эти две традиции в виде двух независимых параллельных прямых. Скорее это прихотливый узор, и я отмечу здесь только некоторые моменты. ■ 1875 г. Кондаков работал ■ Риме, собирая материал для своей диссертации о византийской миниатюре. Он знакомится здесь со многими учеными — из разных городов Европы ■ устремлялись ■ Вечный город. Среди них возвышается фигура Джованни Баттиста де Росси, который стал «отцом-основателем» христианской археологии. Русский исследователь становится членом Общества любителей христианской археологии в Риме, деятельность которого направлял де Росси. Здесь Кондаков делает доклад об одном из самых редких раннехристианских памятников Рима — деревянных вратах V в. церкви Св. Сабины.<sup>4</sup>

Кондаков на протяжении лет поддерживал связи с де Росси. В частности, итальянский ученый получил приглашение на VI археоло-

гический съезд, который, по замыслу Кондакова, должен был состояться в Стамбуле, но из-за противодействия турецких властей пропел ■ Одессе в 1886 г.<sup>5</sup> А когда готовился I Международный конгресс по христианской археологии, Кондаков, вместе со Стриговским и другими ведущими европейскими учеными, должен был стать членом его Оргкомитета.<sup>6</sup> К сожалению, ■ де Росси, ■ Кондаков не смогли воспользоваться полученными приглашениями.

Много размышляя о судьбах и методах русской византистики, Кондаков опирался на глубокое знание европейской науки, в том числе ■ христианской археологии. Обследовав памятники Константинополя, он, по понятной связи мыслей, думает о Риме, о его излучении: «Русская археологическая наука, как ■ западная, почерпает свой метод ■ руководящие принципы в древнехристианском отделе, но по своим собственным, ей присущим задачам, становится в то ■ отношение и ■ археологии византийской». И далее: «Научное основание предмета христианской археологии было положено ■ исследованиями на той же почве христианского Рима... Широкий научный метод, соединявший в себе филологическую критику ■ художественно-исторический анализ памятника, или совмещение археологии ■ истории искусства, могут быть выставлены ныне руководящим принципом в общей науке древностей».<sup>7</sup>

Во время своих первых поездок в Рим Кондаков ■ с французом Луи Дюшеном, учеником, а вскоре ■ другом де Росси, будущим автором известных трудов по истории церкви ■ литургии. Научные интересы Дюшена связаны не только с Римом, но ■ с христианским Востоком. Он воспитал много учеников, среди них — Габриэль Милле. По обычаю того времени, Дюшен направлял своих воспитанников в Рим, рекомендует ■ де Росси ■ дает характеристики своим острым метафорическим языком: «Они представляют ■ третье, ■ Милле, который тоже ■ ■ ■ ■ ■ хорош, но гораздо более спокойный и редкой застенчивости».<sup>8</sup> Речь идет о *École Française d'Athènes*, научном центре, существующем ■ параллельно с Французской школой ■ Риме. Пройдет почти полвека, некогда робкий юноша станет признанным мэтром французской византистики, ■ однажды в его па-

рижский кабинет войдет русский исследователь Андрей Николаевич Грабар (может быть, тоже ■ без робости). За его плечами — учеба в Петербурге, затем в Праге, где преподавал Кондаков, и, наконец, работа ■ Страсбургском университете, по значимости вторым после Сорбонны, однако все-таки ■ столичным. Участники конференции, посвященной 100-летию А. Н. Грабара, с интересом слушали рассказ Олега Андреевича Грабара о том, как его отец познакомился с Милле ■ имел удачный случай продемонстрировать свою эрудицию. Милле становится учителем Грабара. В 1937 г. Грабар покинул Страсбург и переехал ■ Париж, где с этого времени и до 1966 г. руководил исследованиями по византийскому искусству ■ христианской археологии ■ *École des Hautes Études*. В своей деятельности Милле, проживший долгую жизнь (скончался ■ 1953 г. ■ в возрасте 87 лет), соединяет ■ минувший и век нынешний. В некрологе, посвященном учителю, Грабар напишет, что Милле, «проникнутый классической культурой», изучал византийское искусство «ради него самого в рамках религиозной истории Византии», в этом отношении используя опыт русских ученых: Н. В. Покровского, Н. П. Кондакова, Н. П. Лихачева. В то же время ■ Милле оказал ■ на русских исследователей, например, на Д. В. Айнуллова, ■ частности, в изучении живописи палеологовской эпохи.<sup>9</sup>

Именно Л. Дюшен имплантировал христианскую археологию ■ французскую почву, взяв отросток, конечно, в Риме. Осенью 1877 г. ■ основывает кафедру христианской археологии в Парижском Католическом институте, сообщая де Росси ■ начале своей работы: «Уже с месяц я непрерывно говорю о вас, о ваших раскопках, о ваших открытиях, о ваших книгах, которые тоже являются монументами».<sup>10</sup> Пройдет немного времени, ■ французская христианская археология приобретет собственное лицо, и ■ в последнюю очередь — благодаря тому духу критической смелости ■ борьбы, который так отличал характер Дюшена. Вот что пишет ■ о себе: «Мое направление ума побуждает меня говорить не то, что меня хотят заставить говорить, ■ то, что ■ считаю истинной».<sup>11</sup> Самостоятельность ■ критический взгляд на вещи французская школа сохраняет ■ в наши дни. Можно сослаться хотя бы на известные предложения проф. Н. Дюваля реформиро-

вать традиционный («римский») способ подготовки Международных конгрессов по христианской археологии ■ даже сменить наименование дисциплины на название «археологии поздней античности». В числе «пропагандистов» французской школы христианской археологии Н. Дюваль называет А.-И. Марру, П. Лемерля, Ж. Юбера ■ А. Грабара.<sup>12</sup> Таким образом, мы видим имя Грабара ■ перспективе более чем столетней французской научной традиции.

Но обратимся к более конкретным вещам. Речь пойдет о V Международном конгрессе по христианской археологии, ■ подготовке и проведении которого Грабар, в качестве члена Оргкомитета, принял активное участие. Этот конгресс, состоявшийся ■ 1954 г. в Экс-ан-Провансе, отмечал новый этап ■ развитии христианской археологии. Прежде всего, это был первый конгресс ■ всего, что пережила Европа во Второй мировой войне. И это был первый конгресс, который состоялся за пределами Италии, что придало его работе новые краски, привлекло ■ силы. С этого года проведение конгрессов станет регулярным, ■ они будут проходить в разных странах Европы, стимулируя в каждой из них развитие христианской археологии. Участники V конгресса представили множество докладов, связанных с христианским Востоком. Вот когда, пожалуй, христианская археология окончательно перестала быть «римской школой».

Две темы были главными в Экс-ан-Провансе: раннехристианские саркофаги ■ раннехристианские баптистерии. Они звучат очень похоже и очень традиционно, ■ это только внешнее сходство. Первая тема обращена в прошлое. К этому времени история изучения саркофагов насчитывала уже не один десяток лет, и, в частности, существовал фундаментальный трехтомник И. Вильперта.<sup>13</sup> Рассмотрение этой темы на конгрессе, можно сказать, ■ имело особых последствий. Совсем по-иному звучала тема баптистериев, которая ранее ■ привлекала специального внимания. Ее предложил А. Грабар, и нетрудно понять, почему. Хорошо известно поразительное сходство архитектуры раннехристианских центрально-купольных мавзолеев ■ баптистериев. После фундаментального обобщающего труда о мавзолеев, который Грабар издал в 1946 г.,<sup>14</sup> обширный материал о баптистериях тоже требо-

вал нового взгляда ■ нового синтеза — его еще не было. Выбор этой темы оказался исключительно удачным. Конгресс показал важность и разнообразие этого типа раннехристианских построек ■ существенно продвинул вперед ■ изучение. В своем выступлении Грабар наметил общую типологическую классификацию баптистериев.<sup>15</sup>

Сам Грабар этой проблемой впоследствии почти не занимался, передав ее своему ученику и многолетнему сотруднику А. Хачатрянцу. Получив образование сначала ■ Ереване, ■ потом ■ Москве, Хачатрян, ■ сущности, тоже принадлежал ■ русской научной школе. Конгресс принял решение обобщить ■ издать материалы о местах отправления крещального обряда в раннехристианское время. Предстояло собрать десятки ■ десятки публикаций, рассеянных во множестве различных изданий ■ разных языках. Хачатрян блестяще справился с этой задачей. Изданный ■ корпус раннехристианских баптистериев обобщил информацию о более ■ 300 сооружений.<sup>16</sup> За эту книгу автор получил премию Французской Академии надписей ■ изданий словесности, она стала всем известным ■ необходимым рабочим инструментом. Позже, уже посмертно, было опубликовано его ■ исследование о типологии и происхождении баптистериев, где классификация памятников дана в виде удобных таблиц.<sup>17</sup> Книга Хачатряна, ■ особенности первая ■ них, способствовала появлению длинной серии о раннехристианских крещальных в разных странах, ■ том числе ■ в нашей стране.<sup>18</sup> Наконец, В. Саксер собрал сведения ранних латинских ■ греческих источников об обряде крещения.<sup>19</sup> И только недавно С. Ристов опубликовал новый корпус раннехристианских баптистериев (он содержит уже сведения о более чем тысяче памятников), в котором ■ полной мере использованы книги Хачатряна.<sup>20</sup>

Двухтомный труд «Мавзолеев. Исследования о культе мощей ■ раннехристианском искусстве» — несомненно, самый важный среди всех раннехристианских трудов Грабара. Он вышел в 1946 г. и был перепечатан ■ 1972 г. Задачи этой книги далеко выходят за рамки искусствоведческого анализа, здесь речь идет о самих основах христианского миропонимания. Автор так определил три главные цели своей работы: исследование «связей между ре-

лигиозным чувством и художественным выражением», объяснение связи между способами почитания мощей и капитальным фактом разделения церковной архитектуры на восточную ■ западную и, наконец, изучение изобразительного искусства, «поставленного на службу почитания мощей». Если сказать совсем кратко, в центре этой книги стоит проблема связи между формой ■ функцией.

Свой метод Грабар называет «археологическим». Он употребляет этот термин не в узком, раскопочно-стратиграфическом смысле, ■ так, как им пользовались ■ русские дореволюционные авторы, ■ современные западные исследователи, имея в виду исторический подход, объединяющий свидетельства письменных ■ монументальных источников. В более частном смысле Грабар обозначает свой подход как «функциональный», призванный показать «связи между культом и искусством».<sup>21</sup>

Как известно, почитание мощей ■ ■ ■ данные археологии и истории искусства, связанные с этим культом, — традиционная, излюбленная ■ самая старая область христианской археологии. Собственно, где, как ■ в катакомбах, ■ зародилась эта дисциплина. И ■ наши дни изучение «подземного Рима», его топографии и надписей, живописи ■ саркофагов активно продолжается. Но исследования-синтеза, где многочисленные памятники были бы не только собраны, но ■ освещены общей идеей, не было. Впрочем, интерес ■ такому обобщающему подходу существовал, ■ здесь можно говорить о некоторых совпадениях.

Всего лишь годом позже после опубликования книги Грабара вышла ■ свет книга Ж. Лассюса «Раннехристианские святилища Сирии» с подзаголовком «Эссе о происхождении, форме ■ литургическом обычае сооружений христианского культа ■ Сирии с III века до мусульманского завоевания». Книга эта совсем другая по охвату материала ■ работе с ним. Ее автор основывает свои положения на данных полевых исследований мертвых городов Сирии. Но выводы Лассюса и Грабара близки, с разных сторон они подошли к общим заключениям. Главный тезис Грабара заключается ■ том, что на христианском Востоке архитектура мартириев послужила источником для архитектуры церквей евхаристического культа, и это касается всего средневеко-

вого периода.<sup>22</sup> По мнению Лассюса, «на всем Востоке экспансия культа святых привела христианскую архитектуру от эллинистической базилики к св. Софии».<sup>23</sup> Оба автора, хорошо знакомые по совместной работе в университете Страсбурга, изучали сходные проблемы независимо один от другого и даже договорились ■ сообщать друг другу результаты своих исследований.<sup>24</sup>

И еще один пример. Несколько раньше Р. Краутхаймер, тогда живший в США, опубликовал статью «Введение в иконографию средневековой архитектуры», в которой также рассматривал вопрос о связи между формой и функцией.<sup>25</sup>

Может быть, эти совпадения не случайны. Они указывают на какую-то важную потребность времени, которая угадывается исследовательской интуицией. Так или иначе, но именно книга Грабара стала целой эпохой в изучении этого круга проблем. Эпоха эта продолжается и сейчас.

Объединение в рамках одного труда проблем архитектуры ■ иконографии придало исследованию Грабара характер глобальный и целостный. Автор отказывается от привычного деления искусств «по видам». Здесь отсутствует также традиционное разделение на Запад ■ Восток. В книге представлен единый раннехристианский мир, правда, «отмеченный некоторыми регионализмами». Это замечание Грабара важно и многозначительно. Христианская археология ■ случайно при своем формировании получила наименование «римская школа». Ее создавали ученые, ■ большинство своем жившие и работавшие в Риме, они изучали памятники Рима ■ верили в то, что Рим сыграл ведущую роль ■ создании христианского искусства. Грабар унаследовал традиции русской научной школы, которая очень много сделала для изучения христианского Востока и выяснения его значения для всей христианской культуры. Построениям Грабара всегда была свойственна широта, обнимавшая и Восток, и Запад. К тому времени старая дихотомия «Восток или Рим», вызвавшая на рубеже XIX и XX вв. настоящие научные битвы, когда публикации были «похожи скорее ■ памфлеты с резким боевым кличем»,<sup>26</sup> была уже преодолена.

Ученый мир встретил «Мартирий» одобрительно, но, как известно, никакое одобрение не бывает единодушным. Как заметил сам

автор, книга вызвала «скрытую оппозицию» некоторых историков архитектуры.<sup>27</sup> И мы можем добавить, что иногда эта оппозиция была открытой.

Я имею в виду дискуссию на VII Международном конгрессе по христианской археологии, который состоялся в 1965 г. в Трире. По прошествии 20 лет после выхода в свет «Мартирия» интерес к книге и ее идеям по-прежнему был очень живым. Существовал только один досадный момент — самого Грабара здесь не было. В первый день работы конгресса Д. Б. Уорд-Перкинс сделал большой доклад под названием «Мемория, могила мученика и мартиральная церковь», который практически весь был посвящен обсуждению книги Грабара. Главный пункт интереса и критики докладчика — вопрос о происхождении раннехристианского мартирия от античного мавзолея. Грабар делил мартирии на семь групп: квадратные, прямоугольные, простые структуры с апсидой, триконхи, постройки с трансептом, круглые (или полигональные) и крестовидные (свободного креста или вписанные в другой наружный план). Детально рассмотрев эти группы, Уорд-Перкинс пришел к выводу, что только первые три группы мартириев действительно происходят от античных мавзолеев, для остальных же найти соответствия в архитектуре храмов и дворцов императорской эпохи. По мнению этого историка архитектуры, Грабар «игнорирует всю широту архитектурной перспективы» и упрощает сложную картину.<sup>28</sup>

Не входя в детали этой дискуссии, отмечу только, что аргументация Уорд-Перкинса была достаточно убедительной. Он рассматривал некоторые вопросы более крупным планом, чем это делал в свое время Грабар. Кроме того, он мог использовать данные новых раскопок, в частности, на Ватиканском холме. Но нам сейчас важно отметить другое. И содержание, и направление дискуссии было задано книгой Грабара, его идеи играли стимулирующую роль. Уорд-Перкинс отметил, что «эта критика стала возможной благодаря новым перспективам, которые сам Грабар открыл ранее в книге, которая является еще долго будет одним из самых фундаментальных трудов в нашей области». И тут же, по естественной филиации мыслей, он добавил: «Христианская археология не является больше квази-независимой и замкнутой в себе областью знания, которая

изучает только историю церкви и римские катакомбы... Она имеет дело с сферой идей».<sup>29</sup> Это очень важное признание, также важно то, что оно сделано в связи с именем Грабара. Действительно, за минувшие 100 лет христианская археология покинула катакомбы, прошла долгий путь и стала наукой, которая имеет целью «синтетическую реконструкцию христианской жизни во всех ее проявлениях».<sup>30</sup> В этой эволюции христианской археологии работы Грабара с его широким видением исторической реальности, стремлением раскрыть не только историю памятников, но историю идей и людей, способствовали обновлению подходов и расширению исследовательских горизонтов.

Конечно, интерес к проблемам книги «Мартирий» был исчерпан дискуссией на VII конгрессе, к ним обращаются вновь и вновь. Я ограничусь здесь ссылкой только на двух выдающихся исследователей, чьи имена остались в истории архитектуры и христианской археологии. Это Р. Краутхаймер и Ф. В. Дайхманн. Я бы сказала, что все эти сопоставимы. Они принадлежали к тому же поколению, что и Грабар, отличаясь необыкновенным творческим долголетием. Краутхаймер не дожидаясь своего 100-летнего юбилея всего три года, самый молодой из них, Дайхманн, скончался в 1993 г. в возрасте 84 лет. И еще одна общая черта их биографий, случайная или нет, — все они были эмигрантами. Грабар покинул Россию начала 20-х годов, Краутхаймер и Дайхманн вынуждены были оставить гитлеровскую Германию спустя свыше десятка лет.

В 1970 г. Дайхманн публикует статью с красноречивым названием «Мартиральная базилика, мартирий, мемория и алтарная могила» с длинным подзаголовком «По поводу книги Грабара „Мартирium“ — статьи Краутхаймера „Цеметериум-менза-мартирium“, а также о базилике II в. Хайдре».<sup>31</sup> В этой статье и название, и перечисление имен символизирует, можно сказать, встречу трех исследователей в связи с обсуждением проблем культа мучеников, посвященных им сооружений и последствий для дальнейшего развития христианской архитектуры. На этот раз предметом обсуждения стал один из наиболее важных и наименее ясных вопросов о трансформации мартирия в «церковь нормального культа». Краутхаймер, обращаясь

преимущественно к памятникам Рима, непревзойденным знатоком которых он был, подчеркивал, что в загородных базиликах существовал только поминальный культ, они были не столько церквами, сколько «крытыми кладбищами». Функции регулярных церквей для населения предместий они приняли постепенно, ■ протяжении IV ■ V вв. Дайхманн же считал, что функции римских кладбищенских базилик были более сложными. Отголосок этой полемики встречаем ■ во втором издании известной книги Краутхаймера о раннехристианской ■ византийской архитектуре, где он вновь настаивает ■ своей точке зрения ■ отмечает, что Дайхманн не учел его аргументацию.<sup>32</sup> Замечу, что ■ этой книге, ставшей настольной для многих специалистов, вопрос об эволюции от мартирия к церкви Краутхаймер освещает ■ общем так, как он изложен у Грабара.<sup>33</sup> Очевидно, что выводы книги Грабара вошли ■ общий фонд идей ■ этой области знания.

Сам Грабар продолжал заниматься проблематикой, связанной с культом мучеников. В частности, ■ принимает участие ■ «Салонских беседах» (*Disputatiuones Salonitanae*) 1970 г. Это не удивительно — в Салоне, ■ окрестностях Сплита, как нигде в других местах, сохранились редкие архитектурные ■ археологические свидетельства почитания мучеников самого раннего периода, еще доконстантиновской эпохи, до начала строительства больших базилик. Грабар обратил внимание ■ эти недостатки изученные маленькие мавзолеи, «мемории».<sup>34</sup> Не случайно именно здесь прошел I Международный конгресс ■ христианской археологии ■ 1894 г., в котором принял участие один ■ учителей Грабара, Я. И. Смирнов. Сто лет спустя археологи собрались здесь же, ■ свой XIII конгресс. На нем было зачитано много докладов по византийской материальной культуре, уже одно это показывало, как глубоко изменилась христианская археология за это время.

Тема культа мучеников ■ мартириев нашла свое отражение ■ в курсах лекций, которые читал Грабар ■ Collège de France. Например, ■ 1958—1959 гг., освещая вопрос о константиновских базиликах, он подчеркивал, что римские кладбищенские базилики, эти «крытые кладбища», в сущности ■ были мартириями, т. е. сооружениями, возведенными для почитания мучеников. Скорее они служили

просто «коллективными христианскими мавзолеями».<sup>35</sup> Последние археологические исследования подтвердили эту точку зрения. Я имею в виду одно ■ самых ярких новых открытий римских археологов — большую базилику с широкой апсидой-экседрой («цирковидную», как этот тип называют ■ Риме) ■ комплексе катакомб Св. Калликста, раскопки которой ведет проф. В. Фьокки Николаи.<sup>36</sup> Вся восточная часть сооружения заполнена большим количеством тесно расположенных гробниц, при этом в центре они особенно монументальны, а ■ самой большой из них обнаружен мраморный саркофаг. Но кому он принадлежал? Ответа нет, потому что нет надписи. Действительно, здесь мы убеждаемся, что это именно кладбище, коллективный мавзолей, а ■ мартирей.<sup>37</sup>

Определяющая черта «Мартирия» — историзм. Это, прежде всего, как сказал автор, «книга по истории», т. е. труд, для создания которого нужно обладать даром синтеза ■ воображения. Не зря скрупулезный, чтобы не сказать — придирчивый, критик Грабара, Уорд-Перкинс, отмечает такие качества автора «Мартирия», как широкое видение ■ храбрость», «редкое воображение и выдающаяся эрудиция».<sup>38</sup> А сам Грабар делает признание, которое кажется неожиданным: «Я очень боюсь быть слишком систематичным».<sup>39</sup> И это говорит исследователь, привлеченный в своей работе огромное количество сведений как по архитектуре ■ широко пространстве Средиземноморья ■ Ближнего Востока, так ■ по иконографии. Но ученый ставил цель не собирать все ■ упорядочить, а понять и объяснить. Как раз в этом пункте лучше всего можно видеть отличие русской научной школы от западноевропейской. Там именно систематизация, составление корпусов, сводов, каталогов — едва ли не первая забота. К примеру, грандиозный труд жизни Краутхаймера, знаменитый «Корпус христианских базилик Рима» — это великолепный пятитомный каталог, издание, которому нет равных в своем роде.<sup>40</sup> Капитальные штудии Дайхмана по Равенне — тоже, ■ сущности, своды памятников.<sup>41</sup>

Здесь, ради контраста, можно вспомнить книгу Кондакова, посвященную памятникам Константинополя. Это книга об истории города, о его жизни ■ его судьбе. Автор мечтает о том времени, когда «наука начертает нам живую картину древнего Царегграда».<sup>42</sup> Не-



возможно представить себе, чтобы описание Кондаковым памятников Константинополя подчинялось бы простому алфавитному порядку. Лучшая книга Айналлова, ■ которой он ставит задачу объяснить основы, истоки византийского искусства, тоже, конечно, менее всего похожа ■ каталог. Чтобы кратко выразить эту важнейшую особенность трудов Кондакова, Айналлова, Грабара, можно сказать, что эти исследователи исходят не от памятника, ■ от человека, для которого он создан. Может быть, это ■ имела ■ виду Т. Вельманс, говоря, что Грабар был столько же историком искусства, сколько мыслителем ■ гуманистом.<sup>43</sup> В этом же смысле Мария Муци, автор пока, кажется, первой, но вряд ли последней диссертации ■ творчестве Грабара, характеризовала его в таких выражениях, как «интеллектуальная любознательность», «принадлежность к гуманитарному знанию ■ целом», интерес ■ изучению «человеческого феномена» во всех его многообразных связях ■ т. п.<sup>44</sup>

общего движения художественной формы в трех искусствах, ■ отвлечши для того немногий, казавшийся ей лучшим, материал, полага-  
ла возможным... установить, таким образом,  
историю начал византийского искусства ■ его  
родине, при этом оперируя материалом лишь  
нескольких „произвольно выбранных памятни-  
ков архитектуры“ . ■ далее: «Этим путем  
история искусств, ■ конце концов, сама лишает  
себя важнейшего материала, ■ если ■ хочет  
оставаться бесплодною, должна ■ этим отде-  
ле, как и ■ других, идти далее методом архе-  
ологическим» .<sup>48</sup> Спустя более полувека Грабар  
скажет о своем несогласии с тем способом  
изучения памятников, когда избирается малое  
число сооружений «звезд», объясняемых дея-  
тельностью великих людей, например, Кон-  
стантина, ■ остальные рассматриваются «праг-  
матически, каждый ■ по себе». Сам же Грабар  
стремится объяснить важные изменения в  
сфере искусства «деятельностью анонимных  
толп» .<sup>49</sup> Возможно, здесь можно видеть ■ ото-  
голки воздействия очень популярных тогда  
идей французской исторической «Школы Ан-  
налов», школы Марка Блока, который писал  
свою «Апологию истории» тогда же, когда Грабар  
работал над «Мартирием» .<sup>50</sup> Если это так,  
то тем лучше — ■ ■■ смысле, что различные  
традиции, русская ■ французская, обладавшие  
чертами близости, естественно сочетались ■  
творчестве Грабара. И это как раз традиции  
гуманистические и демократические.

И еще одна черта, которую ■ воспринимаю как проявление «русскости» Грабара. В ней можно видеть, разумеется, ■ индивидуальную особенность характера, но равным образом и проявление традиций русской школы. Это личностное, эмоционально-заинтересованное отношение к предмету своего исследования. Вот как пишет Грабар о цели «Мартирия»: «Этот труд родился, чтобы ответить ■ самый главный вопрос, который я задавал себе с некоторых пор ■ который мучил меня, особенно во время долгих бдений на ■ посту, во время войн: как священное входило ■ материальный мир?.. Что делало искусство, чтобы вы-

разить иррациональное?» Подобное отношение к предмету было в высшей степени свойственно и Кондакову. Можно привести много его высказываний, например, о путях ■ судьбах русской науки, о ее методах. Его идеи иногда кажутся противоречивыми по внешней форме, но это поверхностное впечатление. В действительности, я думаю, активная мысль ученого стремилась охватить весь предмет сразу, увидеть его одновременно с разных точек зрения, как это делал средневековый художник. Отсюда эта кажущаяся несогласованность в определении «перевеса ■ авторитета» искусствоведческого или археологического методов. Или, например, вспомним, с какой тревогой (как показала жизнь, провидческой) размышлял он о будущем русской науки: «Уже на первый, общий, даже посторонний взгляд, такое разделение формы ■ содержания представляется не только бессмысленным, но ■ явно вредным для самого предмета. Современ- ■ литература истории искусства открыто направляется по такому одностороннему ■ ненормальному пути».<sup>52</sup>

Причину или, по крайней мере, одну ■ причин такой страстной заинтересованности и личной интеллектуальной ответственности точно подметил С. Манго. Может быть, ему ■ человеку, связанному ■ Россией происхождением ■ языком, это было легче почувствовать: «В России интерес ■ византийским древностям был естественным и патристическим».<sup>53</sup> Мне кажется, что это наблюдение относится ■ ■ работе Грабара.

Говоря о Грабаре ■ христианской археологии, невозможно ■ сказать о проблемах иконографии. Небольшой объем настоящей публикации позволяет ■ лишь кратко упомянуть об этом. Можно отметить, что, как ■ ■ случае с «Мартирием», проблемы раннехристианской иконографии всегда были приоритетными для христианской археологии, в этой области проделана колоссальная работа, однако труд обобщающего и теоретического характера вышел именно из-под пера Грабара. Автор объясняет, что он стремился не создать учебник по раннехристианской иконографии или представить систематическое обозрение всех известных типов изображений, но понять и объяснить саму «природу этих образов», их содержание, их религиозный смысл, цели, которым они служили ■ ту эпоху. Разъясняя свои мысли, Грабар смело пользуется поня-

тиями, которые выработала другая область гуманитарного знания — лингвистика. Он сравнивает язык раннехристианской иконографии со специальными или техническими языками, которые лингвисты называют паразитическими, поскольку они зависят от другого языка. Грабар пользуется такими понятиями, как «семантические семьи», «семантические поля», «синонимы ■ омонимы», «образ-знак».<sup>54</sup> Иконографический метод А. Грабара изучала М. Дж. Муци.<sup>55</sup> Любопытно, что работа Муци вновь возвращает нас в Рим, — она написана ■ защищена в стенах Понтификального Восточного института. В том же здании расположено два других научных учреждения — Понтификальный институт христианской археологии и Понтификальная комиссия по священной археологии. Естественно, что ■ исследовательских программах этих научных учреждений вопросы раннехристианской иконографии всегда занимали важное место. Я ограничусь здесь ссылкой только на работы проф. Ф. Бисконти, которые вполне характер- ■ для традиции христианской археологии. В частности, его диссертация посвящена теме патристической литературы и раннехристианской иконографии.<sup>56</sup> Этот подход развивается в многочисленных работах Ф. Бисконти и его коллег, ■ можно сказать, что скупулезный анализ взаимоотношения текста ■ памятника, отшлифованный трудами многих специалистов на протяжении десятилетий, достиг подлинной глубины ■ тонкости. Очевидно, что существует значительное различие между этим видением ■ семантико-семiotическим (если ■ могу так выразиться) подходом Грабара.

Когда-то Айналов, ■ пылу сражений с «римской школой», написал, что христианская археология, «исторически вышедши из римской клирической среды, до сих пор влечет подчиненное ей существование ■ представляет в научном ■ методическом отношении отжившее и принесшее свой плод направление».<sup>57</sup> За минувшее уже почти столетие много воды утекло. В наше время христианская археология стала междисциплинарной исторической дисциплиной, которая «не забывает ни Венеру, ни Христа, ни базилик, ни домов самых простых или самых роскошных», она открывает «общество во всей его человеческой полноте, общество погребальных тризн или цирковых игр, но также общество, которое живет в ожидании

Второго пришествия, предвосхищенного кон-  
хами апсид от Равенны до Синая». <sup>58</sup> И ■  
этой глубокой трансформации христианской

археологии свою роль — прямую или косвен-  
ную — сыграл Андрей Николаевич Грабар,  
ученик Д. В. Айналова.

<sup>1</sup> Seeliger H. R. *Christliche Archäologie und Mentalitätsgeschichte* // *Rivista di Archeologia Cristiana*. 1986. Anno 62/1—2. S. 313.

<sup>2</sup> Хрушкова Л. Г. О Международных конгрессах по христианской археологии // *Российская археология*. 1998. № 2. С. 207—214.

<sup>3</sup> Я думаю, прав А. Е. Мусин, подчеркивая, что «необходимо познакомиться с соответствующими мето-  
дологическими разработками» европейской христиан-  
ской археологии. См.: Мусин А. Е. К вопросу о пер-  
спективах изучения русской церковной культуры в рос-  
сийской археологии // *Археологические вести*. 1993.  
№ 2. С. 162. Например, статья московского археолога  
А. В. Сазанова содержит ряд явно ошибочных утверж-  
дений (будто бы христианская археология ограничивает  
себя чисто конфессиональным критерием, что она  
якобы изучает памятники только до середины IV в. ■  
т. п., известные ученые А. Боззо и О. Марукки на-  
званы А. Божко и Х. Маруччи ■ т. д.). См.: Саза-  
нов А. В. *Византийская археология: проблемы ■ мето-  
ды* // *Херсонесский сборник*. Севастополь, 1996. Вып. 7.  
С. 5—6 (далее — Сазанов, 1996). Безусловно, ■■ ли-  
тература по этим вопросам довольно плохо представле-  
■ з отечественных библиотеках, однако в последние  
годы появились публикации ■ рус. яз.: Хрушкова  
Л. Г. *Христианская археология в Восточном При-  
черноморье* // *Палестинский сборник*. 1993. № 32 (95).  
С. 33—36; Она же. *Европейская христианская архео-  
логия: развитие ■ метод* // *Церковная археология: Ма-  
териалы Первой Всероссийской конференции*. Псков, 20—  
24 ноября 1995 г. СПб.; Псков, 1995. Ч. 1.  
С. 34—39. Недавно был опубликован перевод выступ-  
■ ректора Понтификального института христиан-  
ской археологии монс. проф. П. Сен-Рока (Рим) ■  
Первой Всероссийской конференции по церковной ар-  
хеологии: Сен-Рок П. *Современная христианская архе-  
логия на Западе* // *Российская археология*. 1998. № 2.  
С. 202—206. По ■■ А. В. Сазанова, «на сегод-  
шний день само понятие „византийская археология“ в  
общем не применяется ■■ с отечественной, так ■  
в зарубежной литературе» (Сазанов, 1996. С. 5). Одна-  
ко понятие «византийская археология» существует со  
времен Н. П. Кондакова (см. с. 101), оно широко рас-  
пространено ■ в современной литературе: *Raut-*  
*man M. L. Archaeology and Byzantine Studies* // *Byzan-  
tische Forschungen*. 1990. Bd 15. P. 137—166; So-  
dini J.-P. *La contribution de l'archéologie ■ la connaissance du monde byzantin (IV—VII siècles)* // *DOP*.  
1993. Vol. 47. P. 139—184. Появились также книги,  
обращенные к широкому читателю: Zanini E. *Introduz-*  
*ione all'archeologia bizantina*. Roma, 1994 (более подро-  
бно см.: Хрушкова Л. Г. [Рецензия] // *Византизморосси-*  
*ка*. СПб., 1998. Т. 2. С. 191—198); Романчук А. Н.,  
Шандровская В. С. *Введение ■ византийскую архео-*  
*логию ■ сфрагистику*. Екатеринбург, 1995.

<sup>4</sup> Кыласова И. Л. *История изучения византий-  
ского и древнерусского искусства ■ России*. М., 1985.  
С. 85 (далее — Кыласова, 1985); Khroushkova L. G. De  
Rossi, fondateur de l'archéologie chrétienne, et Kon-  
dakov, fondateur de l'histoire de l'art byzantin: deux

traditions culturelles // *Acta XIII Congressus Interna-*  
*tionalis Archaeologiae Christianae*. Split—Poreč, 25.9—  
1.10.1994. Città del Vaticano; Split, 1998. T. 1.  
P. 373—379

<sup>5</sup> Письмо ■ адрес де Росси, датированное августом  
1883 г., подписано гр. А. Уваров, Ф. Леонтович,  
Н. Кондаков (Vat. Lat. 14269. N 459. P. 561, фр. яз.).  
Это письмо, ■■ некоторые другие материалы, вы-  
явил в Библиотеке Ватикана, ■ фонде де Росси, монс.  
проф. П. Сен-Рок и любезно передал ■ мне. Пользу-  
ясь случаем выразить мою благодарность П. Сен-Року.

<sup>6</sup> Neumann G. A. *Relazione del I Congresso inter-*  
*nazionale degli Archeologi cristiani tenuto ■ Spalato-Sa-*  
*lona nei giorni 20—22 Agosto 1894* // *Bullettino di*  
*archeologia ■ storia dalmatina*. 1894. Fasc. 8—12.  
P. 235. Перепечатка материалов I Международного  
конгресса по христианской археологии: *Acta primi*  
*congressus Internationalis Archaeologiae Christianae* / Ed.  
E. Marin. Città del Vaticano; Split, 1993 (*Studi di*  
*Antichità Cristiana*, 50).

<sup>7</sup> Кондаков Н. П. *Византийские церкви ■ памят-*  
*ники Константинополя*. Одесса, 1886. С. V, 4 (далее —  
Кондаков, 1886).

<sup>8</sup> Correspondance de Giovanni Battista de Rossi et  
de Louis Duchesne (1873—1894) / Établie et annotée par  
P. Saint-Roch. École Française de Rome, 1995. N 538  
(5 nov. 1891) (далее — Correspondance, 1995). Обширная  
переписка де Росси ■ Л. Дюшена содержит множество  
важных сведений ■ истории науки. См. мою ре-  
цензию: *Российская археология*. 1998. № 2.

<sup>9</sup> Grabar A. Gabriel Millet: *Nécrologie* // *Grabar*,  
1968. P. 1134—1135 (перепеч. из Byz. 1952. Vol. 22).

<sup>10</sup> Correspondance. 1995. N 15. 9 mai 1877.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Duval N. *Discours* // *Akten des XII Internation-*  
*alen Kongresses für Christliche Archäologie*. Bonn, 22—  
28 sept. 1991. Città del Vaticano; Münster, 1995 (*Studi*  
*di Antichità Cristiana*, 52, *Jahrbuch für Antike und*  
*Christentum*, Ergänzungsband, 20, 1). T. 2. P. XXXV—  
XXXVII.

<sup>13</sup> Wilpert G. *I sarcofagi cristiani antichi*. Città del  
Vaticano, 1929. T. 1; 1932. T. 2; 1936. T. 3, Supple-  
mento.

<sup>14</sup> Grabar A. *Martyrium: Recherches sur le culte des*  
*reliques et l'art chrétien antique*. Paris, 1946 (repr.: Lon-  
don, 1972; далее — Grabar, 1972). ■ дальнейшем ссыл-  
■ даются на предположение для переиздания, написанное  
автором ■ 1971 г.

<sup>15</sup> Grabar A. *Le baptistère paléochrétien: Les*  
*problèmes que pose l'étude des baptistères paléochré-*  
*tien* // *Actes du V Congrès International d'Archéologie*  
*Chrétienne*. Aix-en-Provence, 13—19 sept. 1954. Città del  
Vaticano, 1957 (*Studi di Antichità Cristiana*, 22).  
P. 187. Позже тема баптистерия иногда интересовала  
Грабара в связи с проблемой архитектурного комплекса  
баптизми: Grabar A. *Basilique et baptistère groupés de*  
*part et d'autre de l'atrium* // *Grabar*, 1968. P. 497—502  
(см. библиографию печатных работ А. Н. Грабара в  
наст. изд. под 1957 г.).

- <sup>16</sup> Khatchatryan A. Les baptistères paléochrétiens: Plans, notices et bibliographie. Paris, 1962.
- <sup>17</sup> Khatchatryan A. Origine et typologie des baptistères paléochrétiens. Mulhouse, 1982.
- <sup>18</sup> Khrouchkova L. G. Les baptistères paléochrétiens du littoral oriental de la mer Noire // ЗРВИ. 1981. Т. 20. Р. 15—24; Хрушкова Л. Г. Крепальня древнерусских храмов: К вопросу об истоках // Russia Mediaevalis. München, 1992. Т. 7. С. 23—38.
- <sup>19</sup> Saxer V. Les rites de l'initiation chrétienne. Spoleto, 1988.
- <sup>20</sup> Ristow S. Frühchristliche Baptisterien. Münster, 1998 (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband, 27). Характеристика работ Хачатрян на с. 7—8; обширная библиография на с. 332—374.
- <sup>21</sup> Grabar, 1972. Р. III, 12—16.
- <sup>22</sup> Grabar, 1972. Р. 385—388.
- <sup>23</sup> Lassus J. Sanctuaires chrétiens de Syrie: Essai sur la genèse, la forme et l'usage liturgique des edifices du culte chrétiens en Syrie, du III<sup>e</sup> siècle à la conquête musulmane. Paris, 1947 (далее — Lassus, 1947). Р. 160.
- <sup>24</sup> Grabar, 1972. Р. 10; Lassus, 1947. Р. XIV.
- <sup>25</sup> Krautheimer R. Introduction to Iconography of Medieval Architecture // Journal of the Warburg and Courtauld Institute. 1942. Vol. 6. Р. 1—33.
- <sup>26</sup> Айналов Д. В. [Рецензия] // ЖМНП. 1911. Т. 34, вып. 7. С. 115. (Рец. — Diehl Ch. Manuel d'art byzantin. Paris, 1910). Буквально — же выражение («боевой клич») употребил много лет спустя Ф. В. Даймман, описывая события тех лет: Deichmann F. W. Einführung in die Christliche Archäologie. Darmstadt, 1983. С. 28.
- <sup>27</sup> Grabar, 1972. Р. II, IV.
- <sup>28</sup> Ward-Perkins J. B. Memoria, Martyr's Tomb and Martyr's Church // Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie. Trier, 5—11 Sept. 1987. Città del Vaticano; Berlin, 1989. Р. 17 (далее — Ward-Perkins, 1989).
- <sup>29</sup> Ward-Perkins, 1989. Р. 4, 24.
- <sup>30</sup> Testini P. Archeologia cristiana: Nozione generali dalle origini alla fine del VI. Edipuglia, 1980. Р. 2.
- <sup>31</sup> Deichmann F. W. Märtyrerbasilika, Memoria und Altgrab // Römische Mitteilungen. 1979. Bd 77. S. 144—169. Речь идет о статье Р. Краутхаймера: Krautheimer R. Memoria—Coemeterium—Martyrium // Cah. Arch. 1960. Vol. 11. Р. 15—40. На ту — тему, — в имен ключе написана — Т. Клаузера: Klausner Th. Christlicher Märtyrerkult, heidnischer Heroenkult und spätjüdische Heiligenverehrung: Neue Einsichten und Probleme // Klausner Th. Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und Christlichen Archäologie / Hrg. E. Dassmann. 1974 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband, 3). S. 221—229 (перепечатка статьи 1960 г.).
- <sup>32</sup> Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture. Baltimore, 1975. Р. 52—53, note 32; Р. (далее — Krautheimer, 1975).
- <sup>33</sup> Grabar A. Les monuments paléochrétiens de Salome et les débuts du culte des martyrs // Grabar, 1979. N 2. См. также библиографию печатных работ А. Н. Граба — наст. изд. под 1975 г.
- <sup>34</sup> Grabar, 1968. Р. 1176.
- <sup>35</sup> Grabar A. Résumé des cours au Collège de France // Grabar, 1968. Р. 1176.
- <sup>36</sup> Flocchi Nicolai V. La nuova basilica paleocristiana «circulariforme» della via Ardeatina // Via Appia: Sulle ruine della magnificenza antica. Roma, 1997. Р. 78—83.
- <sup>37</sup> Пользуясь случаем поблагодарить проф. И. Фьюки Николаи за возможность осмотреть базилику (1977 г.) — прослушать его интересные объяснения об этом —
- <sup>38</sup> Ward-Perkins, 1989. Р. 4, 24.
- <sup>39</sup> Grabar, 1972. Р. III.
- <sup>40</sup> Krautheimer R. Corpus basilicarum christianarum Romae: The Early Christian Basilicas of Rome IV—IX cent. Città del Vaticano, 1937—1977. Vol. 1—5.
- <sup>41</sup> Deichmann F. W. Ravenna: Geschichte und Monumente. Wiesbaden, 1969; Idem. Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Wiesbaden, 1976. Bd 2, 2 Teil. Wiesbaden, 1989. 3 Teil.
- <sup>42</sup> Kondakov, 1886. С. 229.
- <sup>43</sup> Velmans T. A. Grabar // Car. Arch. 1991. Vol. 39. Р. 66.
- <sup>44</sup> Muzj M. G. Genesi e significato dell'iconografia cristiana nel pensiero di André Grabar (III—VI sec.). Roma, 1993. Р. 84—110.
- <sup>45</sup> Kondakov, 1886. С. 5.
- <sup>46</sup> Kondakov, 1886. С. 228.
- <sup>47</sup> Grabar, 1972. Р. 16—18.
- <sup>48</sup> Kondakov, 1886. С. III.
- <sup>49</sup> Grabar, 1972. Р. IV.
- <sup>50</sup> Блок М. Апология истории. М., 1986. С. 5—18.
- <sup>51</sup> Grabar, 1972. Р. V.
- <sup>52</sup> Kondakov H. П. Очерки и — по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1929. С. 1.
- <sup>53</sup> Mango C. Editor's Preface // Ainalov D. V. The Hellenistic Origins of Byzantine Art. New Brunswick; New Jersey, 1981. Р. VIII.
- <sup>54</sup> Grabar A. Christian Iconography: A Study of its Origins. Princeton, 1968. Р. XLI—L.
- <sup>55</sup> Помимо приведенного выше (примеч. 44) крат — диссертации М. Дж. Музи опубликован и полный ее текст: Muzj M. G. Visione e presenza: Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar. Milan, 1995.
- <sup>56</sup> Bisconti F. Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana // Complementi interdisciplinari di patrologia / A cura di A. Quaquarelli. Roma, 1989. Р. 367—412. Еще один характерный пример такого подхода — исследование знаменитого изображения Богоматери с младенцем — катанкомбы Св. Прискиллы: Bisconti F. La Madonna di Priscilla: interventi di restauro ed ipotesi sulla dinamica decorativa // Rivista di Archeologia Cristiana. 1986. Anno 72/1—2. Р. 7—34.
- <sup>57</sup> Айналов Д. В. Пен. на: Strzygowski J. Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig, 1901 // BB. 1902. Т. 9/1. С. 3.
- <sup>58</sup> Février P.-A. Une archéologie chrétienne pour 1986 // Actes du XI<sup>e</sup> Congrès International d'Archéologie Chrétienne. Lyon—Aoste, 21—28 sept. 1986. Città del Vaticano; Rome, 1989. Vol. 1. Р. XCIX.

ANDREI NICOLAEVIĆ GRABAR ET L'ARCHÉOLOGIE  
CHRÉTIENNE

Résumé

La naissance de l'art chrétien toujours était parmi des thèmes préférés d'A. Grabar. Pendant toute sa vie il s'intéressait d'une question majeure: «Comment le sacré venait-il s'insérer dans le monde matériel». Mon sujet «A. Grabar et l'archéologie chrétienne» ■ plusieurs facettes, j'aimerais ■ borner ici de problèmes de «Martyrium» et de quelques épisodes liés aux Congrès Internationaux d'archéologie chrétienne.

Pour parler un peu de la préhistoire, on peut mentionner Louis Duchesne, disciple de G. B. de Rossi, «père-fondateur» de l'archéologie chrétienne. C'est Duchesne qui ■ implanté cette matière en France, à l'Institut Catholique en 1877. En 1891 Duchesne écrit à de Rossi à propos d'un de ses élèves: «... il sort aussi de ■ flancs, mais pour l'École d'Athènes. Celui-ci non moins bon, mais beaucoup plus calme et d'une timidité rare». Il s'agit de Gabriel Millet qui plusieurs années plus tard sera maître d'André Grabar. Son maître en Russie, N. P. Kondakov, ■ fait la connaissance de de Rossi ■ 1875, et est devenu membre de la Società dei cultori di archeologia cristiana à Roma. De Rossi ■ été invité au VI<sup>e</sup> Congrès d'archéologie ■ Odessa en 1886 (c'est dans ce moment-là que Kondakov publie son livre remarquable «Les églises et monuments byzantins de Constantinople»). À son tour, Kondakov sera invité ■ I-e Congrès international d'archéologie chrétienne à Split en 1894.

Le V<sup>e</sup> Congrès que a eu lieu en 1954 à Aix-en-Provence ■ marqué une nouvelle étape de l'archéologie chrétienne. C'est le I<sup>er</sup> congrès après ■ longue pause conditionnée par la deuxième guerre mondiale. Deux sujets étaient capitaux à Aix-en-Provence: sarcophages et baptistères paléochrétiens. Ce dernier thème ■ été avancé par A. Grabar, membre du Comité d'organisation du Congrès. Des rapports nombreux ont montré l'importance et l'intérêt de ce type de l'édifice paléochrétien. A. Khatchatrian, élève et collaborateur de Grabar a publié un catalogue des baptistères qui est devenu ■ instrument de travail nécessaire pour beaucoup de nous. Seulement en 1998 une nouvelle synthèse des baptistères paléochrétiens est parue (S. Ristow).

Ce n'est pas par hasard qu'A. Grabar ■ prêté attention particulière aux baptistères, on sait que leurs plans et ceux des martyria se ressemblent. «Martyrium» (1946) est devenu une oeuvre la plus importante parmi les études paléochrétiennes de Grabar. Le contenu de ce livre qui a englobé des données de l'architecture et de l'iconographie dépasse le cadre des recherches de l'histoire de l'art. Comme ■ écrit l'auteur, «cela concerne évidemment l'histoire — histoire des croyances, au sein du christianisme ancien...» Le monde savant ■ apprécié cette étude approfondie, dans le même temps elle ■ suscité des discussions. Je parle du rapport de J. B. Ward-Perkins ■ VII<sup>e</sup> Congrès d'archéologie chrétienne, à Trier en 1967. Ce rapport sous le titre «Memoria, Martyr's Tomb and Martyr's Church» discute l'ensemble de problèmes du livre de Grabar, il contient quelques jugements critiques sur les origines des martyria paléochrétiens. Or, Ward-Perkins ■ noté que la grande majorité des conclusions du livre de Grabar «have ■ passed into

the common fund of knowledge and idea», et «Martyrium» est «one of the important and most influential book... within our field of studies».

Les discussions autour et dans le champ des idées de «Martyrium» ne s'arrêtaient pas pendant des décennies postérieures. Je ne cite que les grands noms de R. Krautheimer et F. W. Deichmann à Rome et Th. Klauser à Bonn, qui appartenaient à la même génération qu'A. Grabar. Les titres seules des publications de ces savants témoignent que les questions discutées dans le «Martyrium» restaient fondamentales dans ce secteur de recherches. Je parle tout d'abord des articles: «Mensa-Coemeterium-Martyrium» de R. Krautheimer, «Märtyrerbasilika, Memoria und Altargrab» de F. W. Deichmann et «Christlicher Märtyrerkult, heidnischer Heroenkult und spätjüdische Heiligenverehrung. Neue Einsichten und neue Probleme» de Th. Klauser.

A. Grabar reprenait plus d'une fois les thèmes de «Martyrium», en particuliers, dans son exposé aux Disputationes Salonitanae en 1970 à Split, là où deux Congrès d'archéologie chrétienne ont eu lieu (le I<sup>er</sup> et le XIII<sup>e</sup>, dernier). Dans ses cours au Collège de France en 1958—1959 il parle des fonctions d'une groupe spéciale de basiliques romaines («circiforme»). A. Grabar souligne que ce n'étaient pas martyria véritables, mais basiliques cimetiérales. On peut citer un monument de ce type, récemment découvert (les fouilles du prof. V. Fiocchi Nicolai), une basilique dans le complexe des catacombes du St. Callixte qui était évidemment «un mausolée collectif» (A. Grabar), «une cimetière couverte» (R. Krautheimer).

Je n'envisage pas ici des études iconographiques d'A. Grabar (le lecteur connaît les livres de M. G. Muzj, consacrés à ce sujet). Je note seulement qu'A. Grabar était le pionnier quand il utilisait des méthodes et des termes linguistiques (signe-image, champ sémantiques, familles sémantiques, synonymes, homonymes etc.) pour découvrir le sens même des images paléochrétiennes, «to say more about the nature of these images, about their form, and especially about their content».

Il y a presque un siècle D. V. Ainalov a écrit que l'archéologie chrétienne («école romaine») avait joué ■ rôle et au point de vue scientifique et méthodique c'était un courant qui était tombé en désuétude (1902). Aujourd'hui c'est une discipline «qui n'oublie ni Venus, ni Christ, ni les basiliques, ni les maisons les plus simples ou les plus luxueuses...» (P.-A. Février). Je crois que dans cette transformation profonde de l'archéologie chrétienne A. N. Grabar, un disciple de D. V. Ainalov, a fait ■ contribution essentielle.

Раздел 2

РАЗВИТИЕ ИДЕЙ А. Н. ГРАБАРА  
В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ





Oleg Grabar (*Princeton*)

L'Histoire de l'Art s'est toujours préoccupée des contacts qui se seraient produits entre les arts de diverses cultures. Cette préoccupation ■ souvent pris le ton discutable de telle ou telle prééminence nationale, ethnique ou religieuse, et donc de supériorité ou richesse artistique plus grande d'un groupe ou d'un autre. Mais, même s'il est juste de critiquer le chauvinisme culturel de certains écrits sur ■■ sujets, le fait des contacts est indéniable et pose des problèmes ■ la fois spécifiques à chaque époque ou région et théoriques pour l'Histoire de l'Art en général. On parle souvent d'influences, mais que veut dire ce terme? S'agit-il d'une mutation dans un ensemble de formes connues qui ne s'expliquerait que par l'apport d'un corps étranger? Comment ces gènes sont-ils arrivés, par les choses ou bien par les hommes? S'agit-il d'actes voulus ou accidentels? Sait-on reconnaître la différence entre les deux? Toutes ■■ questions sans réponse me laissent sceptique sur l'utilité du terme 'influence', car il recouvre trop de difficultés théoriques et pratiques, dès qu'on essaye de l'imaginer dans la réalité d'un objet ou d'une époque.

Le fait de contacts est particulièrement évident dans le cas des arts byzantin et islamique, parce que ces deux civilisations créatrices d'art avaient été formées, avec, certes, bien des variations distinctives dans chaque cas, par le même passé (empire romain, Iran, christianismes grec, copte, sémitique, barbares de tout genre et ainsi de suite) et se trouvaient en contact constant et en général actif avec des ethnies, des religions, voire des civilisations différentes à toutes leurs frontières. Le contraste est frappant avec la Chine, l'Inde et même l'Occident Latin avant la

fin du quatorzième siècle. Pour ces dernières régions, l'étranger est presque toujours un *autre*, parfois monstrueux et démoniaque, parfois simplement exotique et bizarre, mais jamais un voisin, comme dans les ■■ de Byzance et de l'Islam. Le voisinage, comme chacun le sait, ne mène pas toujours aux bonnes relations, mais oblige à la connaissance, souvent intime, de ce qui nous entoure.

Ce que je voudrais proposer est une typologie de ■■ contacts qui permettrait, je l'espère, de mieux comprendre comment ils ■ sont produits, de trouver une formule pour leur classement, et peut-être d'esquisser une contribution à une théorie générale de l'Histoire de l'Art.

Il est essentiel de signaler dès le début une difficulté de méthode qui se pose dans l'histoire de presque tous les arts avant la Renaissance: quel est l'index épistémologique d'un document donné? Comment reconnaître la norme d'un monde de formes d'une part et l'originalité possible d'une oeuvre spécifique qui n'a été préservée que par accident? Je reviendrai en conclusion sur quelques aspects de ce sujet.

Un premier exemple de contacts pourrait être appelé *transfert direct et muet* dans le sens qu'un motif ou une technique passe d'une culture à l'autre par ■■ et il n'est ■ *priori* nullement utile d'en faire un trop grand cas. Tel serait le cas de certaines techniques de céramique (par exemple *sgraffiato* et *splash* sous engobe transparente) que l'on retrouve en Crimée, à Byzance, ou dans les Balkans aussi bien qu'en Italie du Sud. Il est vraisemblable qu'une technique développée dans le monde musulman a été imitée ailleurs, mais il est peu vraisemblable que cette influence ait été formellement reconnue. Ou bien encore il y a les imitations d'écriture arabe que l'on trouve dans le koufesk des ornements sur

les bâtiments, les habits, ou bien les représentations des vêtements. Le remploi de matériaux de construction d'une époque ou région à l'autre, phénomène que l'on trouve en Syrie, Anatolie, Egypte et Inde, serait encore un exemple de transfert direct, quoiqu'on ait cherché récemment à expliquer ces remplois d'une manière plus complexe et que cette pratique pourrait, dans certains cas, être mise au compte de ma deuxième catégorie. Mais, en gros, on a, me semble-t-il, une catégorie claire de filtrations ou d'apports de motifs ou de techniques plus ou moins automatiques et pas particulièrement réfléchies, semblables aux habitudes vestimentaires ou culinaires de ■■■ jours, quand styles de pantalons, chemises ou robes passent d'une région à l'autre sans qu'il faille attribuer trop d'importance idéologique à ces transferts. On aurait affaire, avec ce premier exemple de contacts, à ce que l'on pourrait appeler un fond formel commun dont on peut reconnaître l'aire de fonctionnement et l'évolution chronologique mais aussi qui participe à la longue durée des phénomènes et ne reflète pas des événements immédiats.

J'appellerai une deuxième série de contacts *antiquaires*, car il s'agit de rappels voulus et vraisemblablement conscients de formes anciennes ou étrangères par les cultures chrétiennes et musulmanes. Dans le monde chrétien, comme chacun sait, ces retours à l'antique ont une longue histoire et un aspect intellectuel et idéologique qui manque dans le cas de l'Islam, encore que récemment on ■ pu donner un sens plus profond à ce qui ne semblait être que des cas de transferts. Les exemples d'architecture se retrouvent en Syrie et en Anatolie et c'est de là ou d'Iraq que proviennent des manuscrits arabes avec des illustrations ou des frontispices tout à fait antiquisants. Quelques céramiques lustrées d'Egypte sont clairement décorées de thèmes antiques, mais il est difficile de savoir ce qui était voulu et ce qui ne l'était pas. Le retour à l'antique semble plus évident dans le cas d'ivoires, également d'Egypte. On retrouve également des transformations d'anciens thèmes iraniens, parfois de simples motifs comme certaines couronnes avec ailerons, parfois des compositions entières comme les scènes de chasse et de banquet reprises au dixième siècle ou maintenues localement. Ces iranismes antiques auraient commencé dès le sixième siècle, si l'on en croit les travaux de Spieser sur Salonique

ou bien si l'on considère les céramiques de Preslav en Bulgarie. Il y vraisemblablement beaucoup de nuances à apporter à tout cela et chacun de ces documents mérite des études détaillées, car, à l'encontre des transferts directs, la plupart de ces exemples sont particuliers à l'intérieur d'une approche qui, elle, est générale et constante.

Un certain nombre de contacts représentent des décisions concrètes complexes. On en connaît beaucoup par les textes, comme dans le cas du célèbre texte de Nicolas Mésarite décrivant un plafond en stalactite dans un palais commémoré de la fin du douzième siècle. Il y ■ encore les descriptions de concours entre peintres dans les textes arabes et persans où le *rumi* (chrétien en général ou byzantin en particulier) se retrouve à égalité avec le *sini* (chinois) et supérieur au musulman. Je sais bien que, dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres, il est difficile de distinguer la vérité se cachant derrière des histoires qui sont souvent des topoi littéraires, mais, quelle que soit l'interprétation que l'on donne à un narratif précis, les phénomènes des byzantins au grand talent artistique dans la légende islamique et des musulmans créateurs de beaux objets dans la mythologie byzantine me semblent être constants dès le neuvième siècle. Des exemples visuels se trouveraient dans les vêtements, surtout à partir du douzième siècle et sous les Paléologues, et dans un objet curieux et toujours inexpliqué comme le plat d'Innsbruck datable entre 1114 et 1144 et fait pour un prince ortokide de la Haute-Mésopotamie.

Je propose, enfin, de distinguer un type de contact par association idéologique, c'est-à-dire des cas où Islam et Byzance ou bien Islam et Antique ou bien tous les trois représentent des valeurs qui n'ont rien (ou presque rien) à avoir avec l'Islam, la Chrétienté ou l'Antique. Un premier cas est celui d'Agthamar au dixième siècle où l'association entre motifs musulmans ou chrétiens est une manière d'exprimer la royauté très particulière du roi arménien Gagik. Un autre est celui de la Chapelle Palatine à Palerme où tout est rassemblé pour la plus grande gloire de Roger I: cycle d'images chrétiennes dans un style byzantinisant, plafond de technique musulmane, sujets provenant de partout. Les formes associées avec chaque groupe ethnique ou religieux ont, en général, été étudiées séparément, mais un travail qui vient de sortir

par William Tronzo démontre que la décoration de cette chapelle se comprend au mieux lorsqu'on regarde tous ses éléments ensemble. On y voit alors l'expression d'un mécénat royal, celui de Roger II, qui se rattache *par ses formes* aux grandes traditions impériales qui lui sont contemporaines ou qui l'ont précédé.

Les contacts artistiques jouent ici un rôle proclamatoire et politique. Mais que se passe-t-il, dans un petit objet byzantin de la même époque au trésor de St. Marc à Venise. Une inscription arabe est en pseudo-coufique d'une qualité telle qu'on voudrait presque y lire quelque chose et il en est de même des sujets antiquisants qui racontent presque une histoire. D'autres ont écrit sur ces objets si curieux et je n'ajouterai rien à leurs propos plus érudits que les miens. Ce qui m'importe c'est que le même mystère entoure l'apport antique et l'apport islamique de cet objet. Les deux sont des 'autres' dont le sens et la valeur à l'époque de leur utilisation première nous échappe encore.

Avant de conclure ■■ courtes observations sur les manières de classer les oeuvres d'art qui participent à plusieurs cultures à la fois ou qui sont aux frontières entre cultures, je voudrais signaler que je n'ai rien dit sur les monuments omeyyades de la fin du 7ème siècle et du début du 8ème. Il est facile de trouver dans les mosquées et palais de cette époque des masses d'exemples de motifs byzantins, iraniens ou antiques. Si je n'en ait pas parlé, c'est que l'art des Omeyyades ■■ doit pas, à mon avis, être considéré comme un art islamique, mais

comme un art princier de la fin de l'Antiquité utilisant de langage de l'époque et peut-être à la recherche d'une expression originale pour se distinguer de ce qui l'entoure ou le précède.

Il me faudrait une autre occasion pour élaborer ce sujet. Pour en revenir ■■ mien, je voudrais proposer deux conclusions. L'une est que la structure d'un art ou d'un objet d'art consiste dans l'équilibre entre des formes automatiques et communes à un vaste monde et des nouveautés ou bien des objectifs particuliers à un mécénat précis ou à une fonction originale. L'autre est que le monde des autres — voisins ou non, exotiques ou apparentés — apparaît dans les arts byzantin et islamique parfois au niveau de la commonalité des formes et des techniques, dans une longue durée de l'histoire où les caractéristiques individuelles et la nationalité des formes ■■ perdent dans un automatisme de création et d'utilisation, et, dans d'autres cas, dans des exemples concrets et généralement uniques. Le fait que ces derniers sont si souvent difficiles à expliquer démontre, me semble-t-il, qu'ils ont toujours été rares et il me semble peu utile de compter sur des découvertes de monuments parallèles. Akhtamar, la Chapelle Palatine de Palerme, le plat d'Innsbruck, et bien d'autres monuments ou objets n'ont probablement jamais eu de parallèle ni de successeur, mais ils servent ■■ démontrer la complexité et la profondeur de la fonction artistique dans la société des hommes. La question, cependant, demande des études et des réflexions plus poussées.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Les exemples donnés dans cette communication peuvent être facilement retrouvés dans les grands

manuels, car ils sont tous bien connus. C'est pour cette raison que je ne donne pas de bibliographie.

Олег Грабар (Принстон)

## НА ГРАНИЦАХ ВИЗАНТИИ И ИСЛАМСКОГО МИРА

### Резюме

Художественные контакты и другие связи между Византией ■■ восточнохристианскими регионами, с одной стороны, ■■ миром исламской культуры, с другой, берут свое начало со времени появления ислама ■■ VII в. Но, если говорить о сфере искусства, характер и интенсивность этих контактов были на протяжении веков чрезвычайно разнообразными. Каждый дошедший до нас предмет или каждый памятник, созданный в ре-

результате таких контактов, отражает те навыки и традиции, которые продиктованы определенным местом ■ конкретным моментом создания, зависят от назначения художественного произведения и других специфических особенностей. Однако, несмотря ■ все своеобразие каждого памятника, можно наметить типологию контактов, учитывая огромное количество психологических, географических, идеологических ■ исторических факторов, определивших эти контакты.

Первый тип контактов можно было бы назвать, ■ вдаваясь ■ тонкости, прямым переносом мотивов и технических приемов. Таковы, например, псевдо-куфические детали в архитектурном декоре и миниатюрах начиная с X в., особенности изображенных одеяний начиная с XIII в., технические приемы в стеклоделии ■ керамическом производстве на протяжении многих столетий.

Второй тип ■■■■■■ определить ■ «антикварный». Речь идет о ■■■■ в каждой художественной традиции таких мотивов ■ идей, которые восходят ■ общим источникам, порожденным позднеантичной культурой Средиземноморья или культурой Ирана ■ питавшим средневековое искусство. Примерами являются некоторые фронτισписы ■ манускриптах XIII в. и изделия ■ слоновой кости, предположительно из Египта. Укажем ■■■■ трансформацию ■ христианском искусстве, начиная с X в., древних мотивов иранской культуры, иногда целых композиций, например, сцен охоты или пира.

Третий тип — это сознательное обращение ■ другой культуре, что обнаруживается, например, ■ ■■■■■■ блюде ■ Иннсбрука, между 1114—1144 гг., или в известном тексте Николая Месарита, где описывается комниновский дворец конца XII в. со «сталактитами» ■■■■ перекрытия.

Был, наконец, ■ четвертый тип контактов, зависящий от идеологических ■■■■ совпадений и связей. Именно такого ■■■■ контакты сказались в храме X в. в Ахтамаре, декор которого, соединяющий исламские и христианские мотивы, направлен ■ прославление армянского правителя Гатика. Контакты того ■■■■ типа отразились в Палатинской ■■■■ в Палермо, а на более простом уровне — в известной чаше с куфической надписью из Ризницы собора Сан Марко ■ Венеции. В примерах такого рода ислам ■ Византия объединяются для прославления властителя, либо по требованию ■■■■ мецената-заказчика, который ■■■■ по себе ■■■■ был ■■■■ мусульманином, ни последователем античной культуры.

Армен Казарян (Ереван)

Церковь Св. Ованнеса ■ селения Мастара у западного подножия горы Арагац (гавар Арагацотн области Айрат), по распространенному мнению, является одним ■ важнейших памятников армянской архитектуры. Исследователей средневекового зодчества привлекают величественный образ этого храма при простоте его композиции, предельная ясность конструктивного решения ■ чистота исполнения пространственной системы.

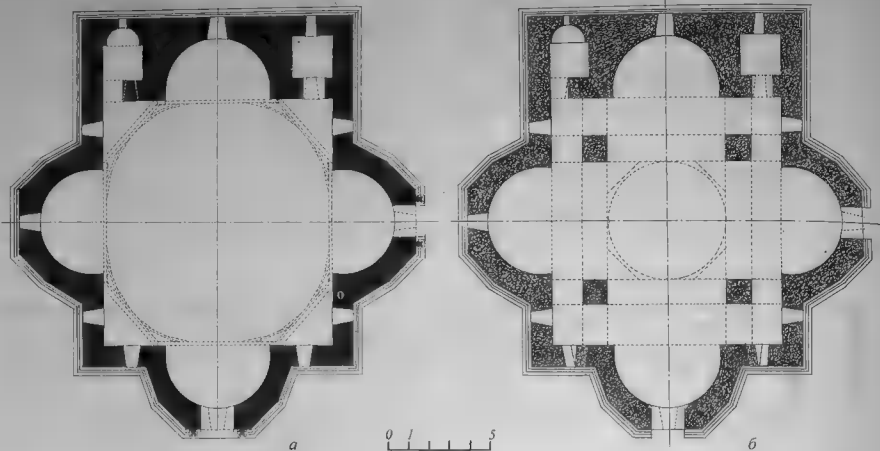
Объемно-пространственная композиция памятника создана на основе ■ в виде квадрифолия с узкими апсидами слегка подковообразного очертания. Центральный квадрат настолько широкий, что весь план возможно вписать в окружность, касающуюся выступов апсид ■ углов квадрата. Апсиды перекрыты конхами, центральный квадрат — куполом. Внешняя композиция, соответствующая внутренней структуре, отличается гранеными апсидами ■ повышенным, восьмигранным в основе, барабаном.

Архитектурный тип Мастары, именуемый также тетраконхом с опорными нишами по осям (по Й. Стриговскому) или тетраконховым квадратом (по А. Хачатряню ■ М. Тьерри), произошел, по убеждению Й. Стриговского, от простого купольного квадрата путем укрепления его сторон нишами ■ явился первым типом центричного христианского храма, эволюция которого привела к созданию других центральнокупольных композиций.<sup>1</sup> А. Грабар, уделяя большое внимание иконографии армянских храмов, отмечал совмещение в постройках типа Мастары функций мартирия и кафедральной церкви, ■ происхождение типа считал удачным результатом копирования Эчмиадин-

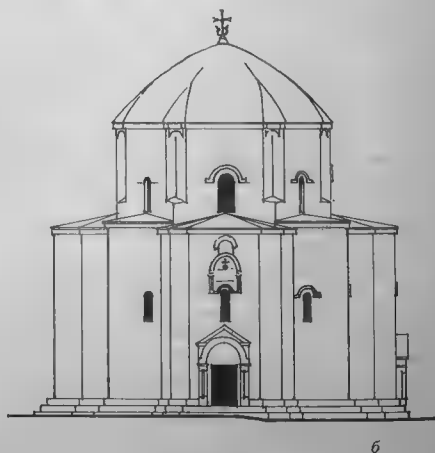
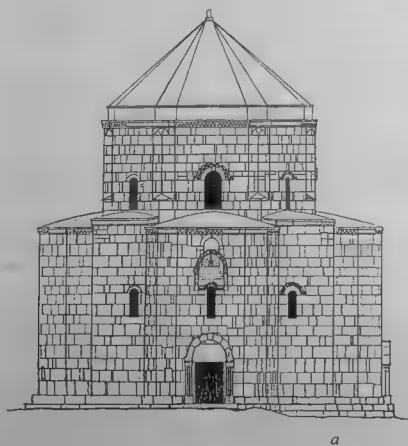
ского собора и ■ пример такого копирования указывал ■ Багаранский храм.<sup>2</sup> Вопросы генезиса композиции, пропорций, конструктивных особенностей Мастары рассматривались во многих других работах,<sup>3</sup> ■ разностороннего исследования с анализом художественного образа этого храма ■ его места ■ средневековом зодчестве ■ проводилось.

Наиболее ранние датировки церкви ■ Мастаре (V—VI вв.)<sup>4</sup> основаны на учете ■ ее композиции в искусственно строящихся рядах типологической эволюции (Мастара является первым среди сохранившихся образцов типа); а ■ на таких характеристиках художественного образа, как приземистость пропорций, тяжеловесность форм. Атрибуции были определены ■ ошибочной идентификацией явно древних (V в.) рельефов херувимов на перемычках входов в пастофории (рассмотрение на месте ■ оставляет сомнений во вторичном использовании этих камней) со стилем исполнения других рельефов храма и, наконец, на основании некоторых прочтений, возможно, древнейшей надписи храма, высеченной греческими буквами на южной стене постройки ■ относимой к 20-му году правления царя Пероза (480 г.).<sup>5</sup> По другим же оценкам, под упомянутым ■ ней царем Перозом возможно рассматривать шаха Хосро ■ Парвеза.<sup>6</sup> В этом случае наиболее вероятной представляется датировка между 602 и 623 (628) г. Существует так же мнение, что надпись «не содержит ни единого оформленного по-гречески слова или понятия».<sup>7</sup> Тем ■ менее ■ плохая сохранность не позволяет отдать предпочтение какой-либо версии.

Более определенные сведения содержатся в пяти армянских эпиграфических надписях, сообщающих факт возведения церкви рядом лиц, одно из которых — епископ Теодорос



Храм в Мастаре. План: *а* — Мастара II, около середины VII в.; *б* — Мастара I, 620-е—начало 630-х годов.  
Реконструкция автора



Храм в Мастаре. Западный фасад: *а* — обмер (чертеж на основе обмера А. Б. Еремьян); *б* — реконструкция автора



Храм в Мастаре. Вид с востока. Фотография XX ■

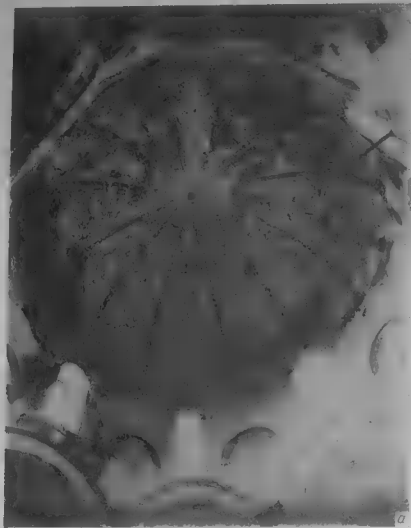
Гюни — значитсЯ также среди участников Двинского собора 645 г. Этим вполне оправдана датировка Мастары 640-ми годами или серединой VII в.<sup>8</sup>

Однако наиболее интересным является и то, что при внимательном осмотре стен храма нельзя ■ заметить границы между двумя строительными зонами, проходящей над 4-м рядом кладки, на что впервые обратила внимание А. Б. Еремян.<sup>9</sup> Камни в обеих зонах обработаны в одинаковой технике, но те, что находятся ниже упомянутой границы, — крупнее ■ несколько темнее. Очевидно, временем около середины VII в. можно с большой вероятностью датировать лишь верхнюю зону, в пределах которой находятся упомянутые армянские надписи.<sup>10</sup> Нижняя же часть храма, где сохранилась греческая надпись, является наиболее загадочной, хотя с полной определенностью можно отметить, что наличие меток мастеров-каменотесов, особенности строительной техни-

■ ■ характер оформления входов в храм ■ позволяют датировать ее ранее VII в.

Небольшие изменения ■ составе каменотесных знаков в двух строительных зонах (из общего числа нижних знаков — 10 шт. сверху сохранились девять, к ним прибавились шесть) свидетельствуют о непродолжительном перерыве в строительстве. Четкая горизонтальность границы между зонами, проходящей по шву над 4-м рядом кладки, убеждает ■ наличии перерыва ■ работах, ■ ■ реставрации после разрушения храма.

Строительная техника, композиционные ■ стилистические особенности Мастары роднят ее со многими купольными постройками раннесредневековой Армении. Среди памятников первой половины VII в. наибольшее сходство с Мастарой проявляет храм Св. Теодороса в Багаране (624—631 гг.)<sup>11</sup> (на востоке современной Турции, недалеко от Ани, варварски уничтожен в XX в.), возведенный по образцу Эч-



Храм в Мастаре. Интерьер: а — вид ■ — купол; б — фрагмент подкупольного перехода. Фото В. Хачатряна

миадзинского кафедрала, отреставрированного около 620 г.

Стены основного объема этого храма почти в точности повторяют тетраконх Мастары, однако барабан Багарана поставлен не на внешние стены, ■ венчает крестовокупольную структуру на четырех столбах квадратного сечения. Близость, даже подобие этих двух памятников ощущается при сопоставлении размеров их планов, соотношений отдельных элементов композиции ■ толщины стен ■ общим габаритам, а также в прорисовке пятигранных апсид.

Сравнительный анализ двух построек путем изучения возможного хода построения ■ планов приводит к неожиданному результату.

План Багарана подтверждает предполагаемый современными исследователями главный принцип построения средневековых церквей с выбором в качестве исходной величины одного ■ габаритных размеров ■ установления непосредственной зависимости между ним ■ величиной подкупольного квадрата. Исходной величиной построения Багарана являлась, вероятно, ширина внутреннего пространства,

равная 65 футам ( $65 \times 0,2663^{12} = 17,309$  м, по обмерам Т. Тораманяна — 17,2 м). Размер квадратного наоса находится в непосредственной зависимости от величины центральной ячейки.

В Мастаре, при той же исходной величине (по обмеру — 17,3 м), подкупольный квадрат, образующий пределы наоса, не вычерчивается непосредственным образом из общей ширины храма, ■ формируется почти ■ той же последовательности, как в Багаране. При этом вычерчивание малого квадрата остается условным, ■ образующим никаких композиционных элементов.

Учитывая близость размеров ряда соотношений Багарана и Мастары, можно выдвинуть версию относительно использования малого квадрата Мастары ■ качестве основы реального элемента — подкупольного квадрата в изначальном замысле первых строителей храма. В этом случае нынешняя композиция — не что иное, как видоизменение первоначальной идеи путем отказа от внутренних опор и постановки купола ■ углы большого квадрата внешних стен.



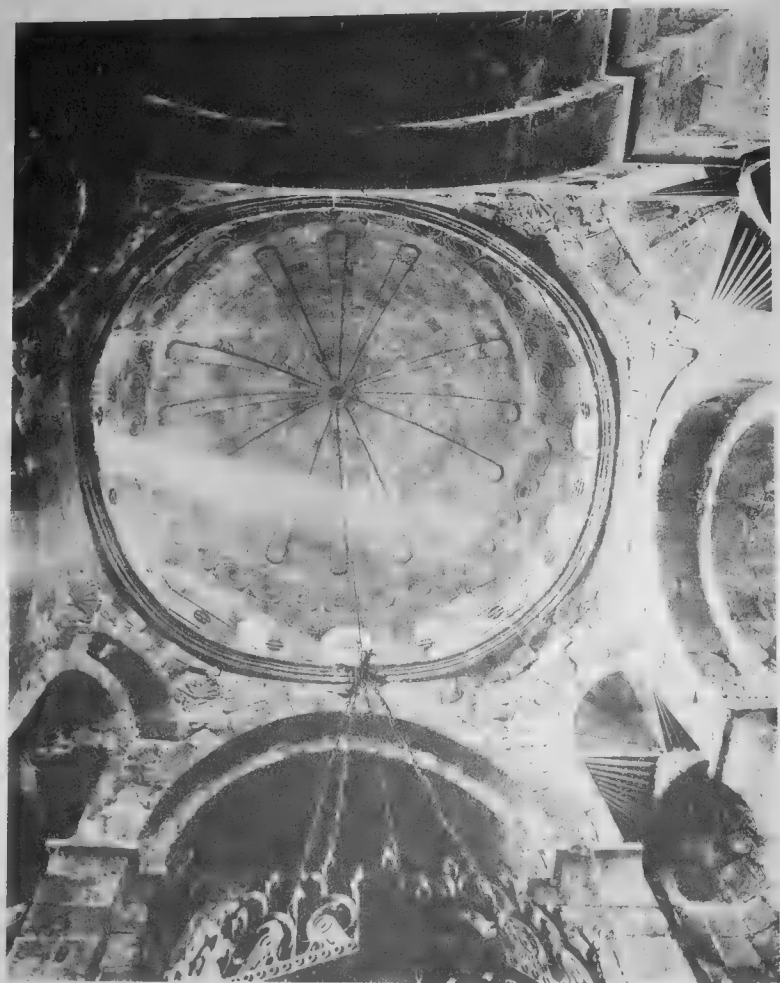
Выдвинутая версия основана не только на нашем субъективном представлении о методах работы средневековых зодчих, ■ на возможном основании Мастары ■ годы строительства Багарана (оба строительных периода Мастары, исходя из набора знаков мастеров, следует датировать ■ пределах деятельности одного поколения строителей), ■ также на результатах анализа архитектуры храма.

По наблюдению Т. Бреция Фратадоки, в храме Мастары необычно тонкие стены (1,10 м) при огромном пролете купола (тах 12,18 м), что резко отличается от пропорций как сасанидских купольных конструкций, ■ которыми иногда сравнивают этот памятник, так ■ византийских храмов.<sup>13</sup> Странно выглядит соотношение пролета с толщиной несущей конструкции ■ на фоне архитектуры Закавказья. В тетраконхах с угловыми нишами ■ многоапсидных церквях оно колеблется ■ пределах 5—6, тогда как ■ Мастаре составляет 11. И тем ■ менее этот храм дожил до наших дней в целости и сохранности (ремонт подверглись только кровли), что умножает славу его создателям. Нельзя сказать, что их не беспокоили такие пропорции конструкции купольной системы. Наверняка именно опасения ■ слабости стен постройки вынудили усилить их, что было достигнуто с высоким профессионализмом ■ обогатило формы тромбового подкупольного перехода: непосредственно над большими тромпами первого ряда, на уровне сформированного восьмигранника зодчий Мастары ввел кольцевой ряд ■ восьми арочек, выступающих из толщ. стены и опирающихся ■ ступенчатые кронштейны, несколько уменьш ■ пролет ■ укрепив основание купола. Ближ. кое решение можно встретить лишь ■ двух копиях Мастары: Аргикском храме второй половины VII в. и церкви Апостолов в Карсе (930—943 гг.). В первой из них ряд мощных арок завершает кубовидное основное пространство наоса, но под ними имеются мощные пристенные пилоны, устроенные на стыках апсид ■ купольного квадрата. В кафедрале Карса плоские арочки в зоне подкупольного перехода носят чисто декоративный характер, напоминая образ своего прототипа — Мастары. С другой стороны, при аналогичных размерах Мастары ■ Карса, в последнем ширина стен равна сумме толщины стены ■ глубины арки ■ Мастаре, т. е. в однотипных постройках зодчие предвидели трудности возведения куполов

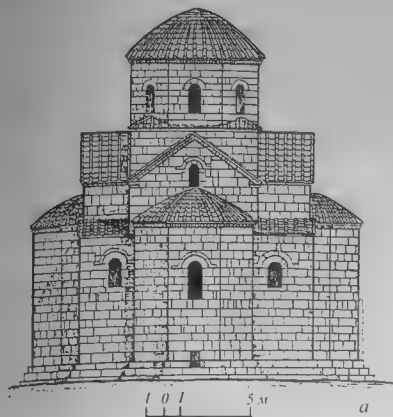
таких размеров ■ заранее прибегли к усилению конструкции.

Другой деталью архитектуры Мастары является отсутствие уступов на стыке апсид со стенами квадрата, тогда как во всех постройках, где такие стыки обращены ■ подкупольное пространство (в том числе ■ однотипных Мастаре памятниках), уступы обязательны, они создают основу для двух-трех рядов concentрических арок. Уступы отсутствуют лишь ■ Багаране ■ ■ храмах с внутренними столбами, где над этими стыками устроены одиночные арки, фланкирующие конхи апсид.

Совокупность результатов архитектурного анализа укрепляет предположение об основании храма в Мастаре ■ 620—630-е годы в виде четырехпилонного крестовкупольного тетраконха по образцу Эчмиадзина, что, вероятно, было произведено строителями Багаранского храма. Учитывая мнение о копировании в Мастаре композиции Эчмиадзина II, следует отметить, что подобное утверждение верно только для первого храма Мастары. Сооружение же Мастары II (640-е годы) отразило иконографию плана Эчмиадзина II лишь в той мере, ■ какой этот новый храм сохранил фрагменты плана Мастары I. Ликвидация пилонов первого храма ■ постановка купола на квадрат наружной стены свидетельствуют об отказе от иконографии ■ в большей мере от образа Эчмиадзинского храма ■ об ориентации создателей Мастары II на некий иной образец, лучше соответствующий запросам заказчиков эпохи наивысшего расцвета армянского зодчества (десятилетия между 630—680-ми годами). Этот выбор мог быть продиктован самими общими объективными факторами, обусловленными закономерностями развития средневекового искусства. Новый храм мог отражать тенденции ■ созданию цельного, просторного, светлого интерьера ■ высоко парящим каменным куполом-твердью, гармонично связанным с системой арок, сводов и конх, окольцовывающих центральное пространство. Время возобновления строительства Мастары приходится ■ период триумфа христианства после возвращения Святого Древа ■ Иерусалим, на время подъема самосознания армян ■ попытки знати добиться некоторой самостоятельности ■ целостности страны ■ границах Византийской империи. Все это требовало консолидации, особенно при осознании опасности, грозящей от Арабского халифата. Развитие духовной ■ культурной



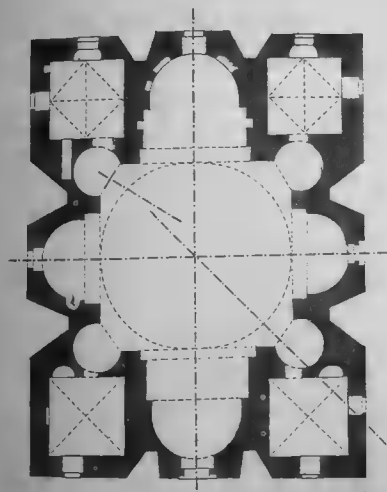
Храм Св. Рипсиме в Эчмиадзине. Интерьер



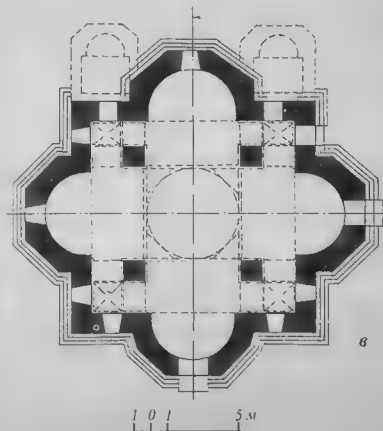
а



б



в



г

а-б — храм в Баграте: фасад ■ разрез (реконструкция С. А. Маилова); план (обмер Т. Тораманяна); в — храм Св. Рипсиме в Эчмиадзине. План



ние оправдано общим для двух памятников соотношением пространственных элементов, близким ритмом чередования апсид ■ угловых зон вокруг купольного пространства, сходством частей ■ расположении источников освещения ■ характера декоративного убранства.

Если ■ большинство памятников первой половины VII в. количество окон в барабане купола ограничено четырьмя, то в Рипсиме их 12, а в Мастаре восемь, что переносит акцент освещения кверху и создает подобие эффекта парящего небесного купола. Правда, освещенность интерьера Мастары усилена ■ окнами, помещенными попарно ■ углах подкупольного квадрата. Такое устройство можно считать унаследованным от композиций Эчмиадзина и Багарана, где эти окна служат освещению угловых, отдельно перекрытых компартиментов крестово-купольной системы. В Мастаре их свет, влияясь ■ центральное пространство, переключается с лучами, проникающими из окон апсид, и акцентирует развитие композиции по диагоналям. Однако основной поток света в Мастаре все же ощущается сверху, ■ только по причине более центрального и сгруппированного расположения окон под куполами, но и потому, что, как ■ Рипсиме ■ только в Рипсиме, проемы этих окон крупнее проемов нижнего яруса.

Непосредственно над верхними окнами начинается купольный свод, ■ основании которого в обеих постройках проходит ряд concentрических оформленных дисков-розеток (в Рипсиме — сплошной, ■ Мастаре — дискретный, но тоже создающий впечатление кольцевого обрамления.<sup>15</sup> Купола декорированы 12 нисходящими от вершины лучеобразными нервюрами, сгруппированными по три на каждую сторону света.<sup>16</sup> Во всех остальных сохранившихся памятниках VII в. имеется ■ более восьми лучей на куполе.

Некоторое сходство можно усмотреть ■ ступенчатой декорировке элементов у оснований подкупольных переходов двух рассматриваемых памятников (части перекрытий угловых ниш Рипсиме ■ консоли кольцевой аркатуры Мастары).

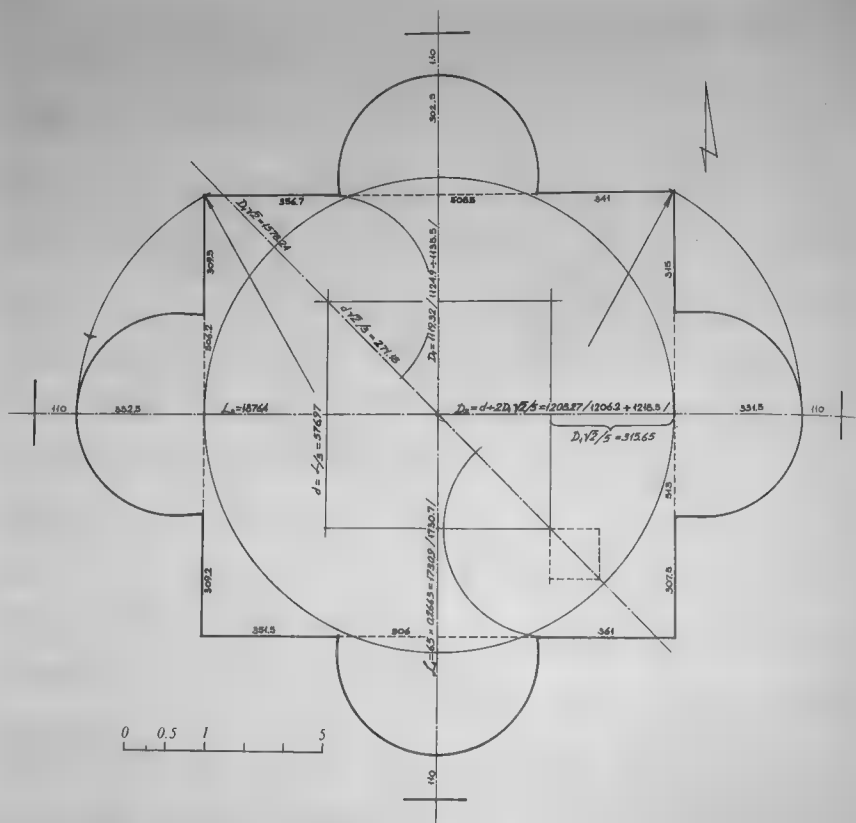
В наружном оформлении обращает внимание близость оформления двухступенчатых бровок над окнами западной апсиды Рипсиме и южной апсиды Мастары, где на одной из ступеней изображена виноградная лоза, а непосредственно над этими навершиями имеются строительные надписи.

Однако особенности архитектуры Рипсиме, нашедшие отражение в храме Мастары, не выглядят доподлинно скопированными. При безусловной близости форм, образных характеристик конструктивные элементы и стилистика исполнения деталей Мастары значительно отличаются.

Очевидно, строители Мастары ■ являлись наследниками традиций артели Рипсиме ■ обладала комплексом своих устоявшихся конструктивных и художественных приемов, своим индивидуальным почерком.

Поиск памятников, схожих с Мастарой рядом этих признаков, выявляет круг построек, возведенных около середины VII в., каждая из которых по праву считается шедевром зодчества Закавказья. Это храм Гаине в Эчмиадзине (основан в 630 г.), церковь Аламана (637 г.) и Мренский собор (639 г.),<sup>17</sup> храм ■ мемориальный памятник ■ Одзуне,<sup>18</sup> относимые сторонниками типологического развития ■ VI столетию, но по ряду стилистических признаков датируемые нами около середины VII в., храм Джвари во Мцхете, основанный не ранее 641 г.,<sup>19</sup> и, возможно, церкви Дорбантаванка ■ Самцеверси. Сравнение меток мастеров этих памятников выявляет много одинаковых знаков, но не позволяет утверждать ■ работе единой артели. Однако строительные приемы свидетельствуют ■ пользу создания ■ этих построек в рамках единой школы ■ тесной взаимосвязи между собой.

Из особенностей объемной композиции памятников следует выделить устойчивое применение многогранных выдвинутых апсид (исключение в этой группе — Одзун). Даже ■ Джвари, тип которого традиционно предполагал объединение структуры в плановый прямоугольник внешней стены, имеются граненые апсиды, напоминающие формы апсид Мастары. Эти два памятника роднит еще одна деталь. Их камеры по сторонам алтарей довольно низкие, так что апсиды выделены из общей массы сооружения еще и в высоту, что редко встречается в храмах Закавказья. Немаловажно отметить пропорциональное деление фасадов по высоте. Во Мрене, Мастаре и Джвари<sup>20</sup> восьмигранные барабаны резко удлинены, чем также выделяются на фоне остальных построек. Наконец, общей для Мастары и Джвари деталью является отсутствие бровок над окнами северных фасадов, что очень специфично.

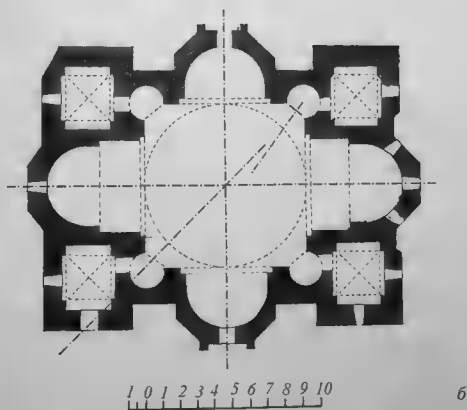
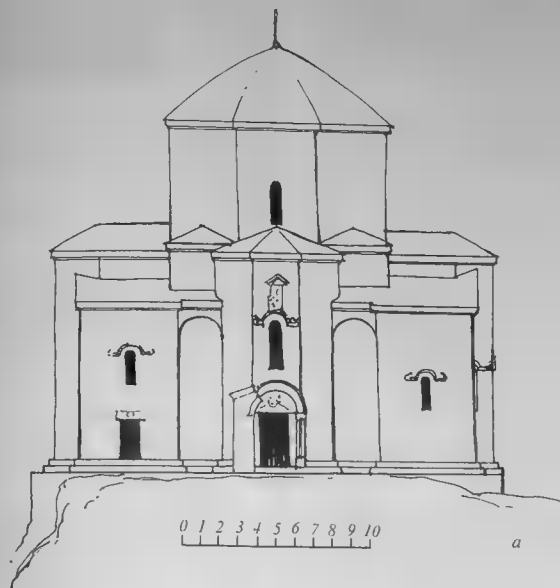


Храм ■ Мастаре. Схема построения плана (размеры по обмеру А. Казаряна ■ А. Джалаляна)

Из особенностей интерьера Мастары II, встречающихся в памятниках этой группы, следует особенно выделить трехступенчатый tromповый подкупольный переход. Его растянutosть не позволяет выделить барабан купола ■ виде отдельной конкретной формы.<sup>21</sup> Поверхность купола как бы перетекает ■ более мелкие, пластично сопряженные между собой формы конических тромпов ■ плоских участков 16- и восьмигранников. Подкупольные окна устроены на уровне второго ряда тромпов. Снаружи

по всей высоте от основания окон до трети полусферы возведен восьмигранный барабан. Кроме Мастары, Аламана ■ Джвари, такой вариант подкупольного перехода встречается ■ церквях второй половины VII в.: Воскепаре — копии Мастары, ■ Атени — копии Джвари. Неизвестен нам он и за пределами Закавказья.

Интерьер Аламана, Мастары, Джвари с трехступенчатой конструкцией перехода наделен своеобразным художественным образом. Плавно произрастающие друг ■ друга и уст-



Храм Джвари (Св. Креста) ■ Мцхете: а — южный фасад (реконструкция автора); б — ■

ремленные ввысь вогнутые пластические формы незаметно сочленены с поверхностью огромного купола. Единство цельной оболочки, формирующей пространство храма, нигде не нарушено, нет противопоставления зон пространства, что имеется в постройках с парусным ■ комбинационным переходами и венчающими их карнизами (Рипсима, византийские памятники), нет и четкого разграничения форм барабана ■ купола, что обычно для других церквей с троповым переходом ■ восьмигранным барабаном. Отсутствие граней, конкретно осязаемых форм, плавность сопряжений, затрудняющих сосредоточение взгляда ■ какой-либо отдельной форме, а также спокойный ритм повторяющихся разнообразных элементов, сгруппированных в замкнутые кольцевые ряды, позволяют отнести интерьеры Мастары и Джвари ■ наиболее успешным, идеальным достижениям восточнохристианского устремления к дематериализации, растроворенным форм в широком пространстве храма, осененном куполом-небосводом.

Этому образу противопоставлен внешний облик храма, отличающийся сдержанным ритмом ■ четких граней двухъярусного объема. Впечатление скульптурности, объемной осязаемости усилено за счет создания идеально гладких поверхностей кладкой из чистотесаных блоков. Яркая выразительность достигнута богатством мягких ■ контрастных светотеневых эффектов, особо подчеркнутых под лучами яркого армянского солнца. Теплый тон камня ■ игра его оттенков от охристо-бежевых до буро-красных и сиреневых, а также изящество резного убранства фасадов придают радостное, эмоционально-возвышенное настроение ■ нейтральную приземистость пропорций храма. Зодчий Мастары II отличался ■ только исключительной смелостью решений, но и изысканным вкусом, определявшим некоторые новаторские идеи. Самая интересная ■ них — использование легких треугольных ниш ■ местах пересечения граней барабана. Благодаря этому массивный барабан с чередованием широких граней с узкими нишками оживляется и перекликается с частыми вертикальными членениями основного объема церкви. Это нововведение, не имеющее аналогов в предшествующих памятниках, было применено ■ двух, соседних с Мастарой, храмах второй половины VII в.: ■ Гарнаовите и Иринде. В то же время в армянской архитектуре стал активно приме-

няться другой прием зрительного облегчения барабанов — оформление декоративной аркатурой. Последний к концу века получил широкое распространение ■ стал характерной чертой армянского зодчества развитого средневековья.

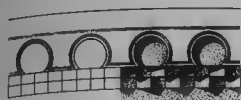
Храм в Мастаре ■ другие постройки группы Мрен-Джвари отличаются изысканной каменной резьбой ■ фасадах. Это ■ только традиционное для Востока украшение орнаментом порталов ■ оконных бровок, но и отдельные скульптурные вставки или многофигурные панно ■ изображениями святых, исторических лиц, животных, декоративных мотивов.

Ориентиром стиля эпохи безусловно может быть великолепный храм Звартноц (642—662 гг.) с его восхитительными фасадными декорациями. Тем более, если учитывать сложившееся мнение ■ кардинальных стилистических изменениях после появления Звартноца. Однако пластика декораций Мрена, Мастары, Одауна ■ Джвари значительно отличается от Звартноца ■ ряда стилистически близких ему памятников второй половины VII в.: Аруча, Талина, Иринда, Артика, Сисавана, Цроми. Видимо, около середины VII в. творили архитекторы ■ скульпторы двух или нескольких направлений, ■ даже появление такого уникального произведения, как Звартноц, не смогло сразу изменить вкусы строителей других храмов. Следует также добавить, что развитие стиля, обозначенного группой Мрен-Джвари, протекало отчасти в Гугарке и Картли, находящихся ■ большей изоляции от Айрарата, чем Ширак, храмы которого испытали сильнейшее влияние Звартноца.

Фигурные изображения, присутствующие ■ фасадах построек группы Мрен-Джвари, обладают большой самостоятельностью и активно выглядят ■ фоне гладких стен, ■ отличие от Звартноца, где статичные рельефы включены ■ богатую аркатурную декорацию стены и растровены в этой главенствующей системе, подчиненной архитектурной идее. Хотя в Мастаре фигурные изображения почти отсутствуют, анализ таковых в стилистически близких памятниках представляется полезным прежде всего для уточнения роли Мастары ■ развитии декоративного убранства этих построек.

Среди особенностей рельефов следует выделить традицию их исполнения на отдельных больших плитах, ограниченных по периметру

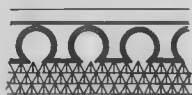




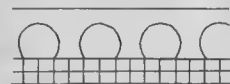
MASTARA



MREN



ODZUN



SAMTSEVRISI



DJVARI

Кариэзы храмов группы Мрен—Джвари

рамой со скосом, углубленным ■ гладкому фону (Мрен, Джвари). Рамка может свободно опоясывать композицию, отклоняясь от основной прямоугольной формы. Даже при этом художник оставляет за собой право вторгаться в пределы самой рамы, свободно размещая головы, нимбы, складки одежды, части крыльев, рук, ног. Иногда с фигурными изображениями переплетаются декоративные побеги, прорастающие от оконных бровок (Одзун). Линии, одежды во многом индивидуальны и,

видимо, ярко характеризовали персонажей композиций.

Стилистически рельефы отличаются относительно плоскостным исполнением, сохранением выступающих форм в пределах фасадной плоскости (для рельефов с рамками), незначительным диапазоном светотеневых эффектов по сравнению, ■ частности, со скульптурой Звартноца. С другой стороны, ■ рассматриваемых образцах, кажется, до предела совершенства доведена линейная стилизация, пластика

которой содержит своеобразную живописность. Рассматриваемые рельефы более дробные, с тщательной детализацией, с частыми, параллельно ниспадающими складками одежды, оперением крыльев, чему соответствует измеченный стиль строчных орнаментальных рядов бусинок, зубчиков, зигзагов и ложекчек. Такая манера исполнения, более свойственная работе по мрамору, чем по пористым вулканическим породам, могла иметь западные корни. Восточному монументализму, яркой обобщенной выразительности, композиционной строгости, подчинению общей декоративной структуре здесь противопоставлен относительно независимый от архитектурного начала, более изящный стиль, с претензией к дематериализации, что позволяет рассматривать возникновение этих произведений под влиянием византийского искусства, возможно, столично-го круга. Подобное ■■■ впервые было высказано М. ■ Н. Тьерри относительно рельефов Мренского собора и храма Джвари, отмечая при этом, что драпировка на мренских рельефах менее схематизирована ■ более соответствует византийской эстетике VI в.<sup>22</sup> Вводя ■ круг стилистически близких памятников также рельефы Одзуна ■ Мастары (изображения птиц по сторонам от проросшего креста на западном фасаде), можно попытаться выстроить эволюционный ряд, учитывая при этом и географическое расположение двух последних ■■■ построек по пути от Мрена ■ Мцхете.

Если мренские многофигурные рельефы украшают порталы храма, то ■ Джвари они размещены ■ над бровками окон восточной ■ южной апсид. Такое изменение ■■ должно казаться случайным. Небольшие рельефы имеются и на бровках Мрена. Они трехчастны, располагаются на вершине ■ отворотах бровки и переплетены с побегами (рогами), произрастающими из орнамента бровки. В несколько измененном варианте подобные бровки можно встретить ■■ фасадах Одаунского и Мцхетского храмов (окна угловых помещений).

С другой стороны, акцент декоративного убранства Мастары перенесен от порталов к зонам над окнами апсид. В этих местах на западном и восточном фасадах присутствуют рельефные декоративные арочки на сдвоенных колоннах. В поле восточной из них указано имя ктитора, а в западной помещены проросший крест на постаменте ■ строительная надпись. Интересно исполнение арок ■ колонок

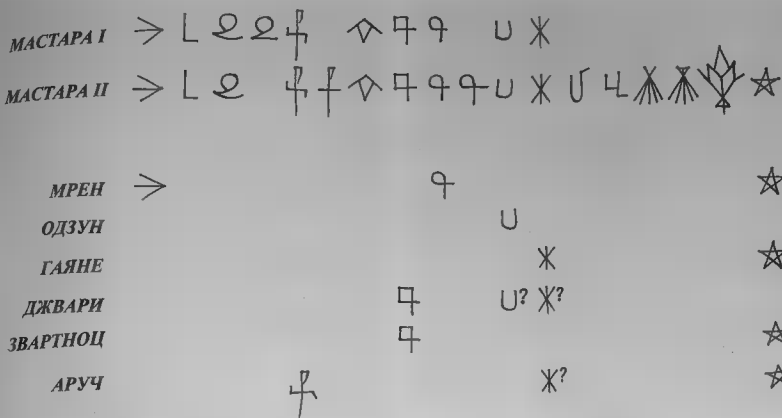
из дробного орнамента, например, в виде рядов бусинок, что наводит на подозрение на происхождение этих композиций под влиянием прикладного искусства. Подобные, но более вытянутые арочки присутствуют над окнами рукавов креста Одаунского храма, ■ ограниченные ими поля занимают фигурные рельефы плохой сохранности. Композиции святых в арочных обрамлениях на парных колонках, имея античные прототипы, получили широкое распространение в раннесредневековую эпоху. Но в целом одаунские рельефы вместе с оконными бровками представляются развитием мренских бровок с внесением арочного декора Мастары.

Отличается композиция над алтарным окном Одзуна, в которой арочная декорация приобретает вид приземистого мощного козырька над рельефом. Наконец, ■ Джвари рельефы над бровками окон осеняют также козырьки, но не арочной, ■ щипцовой ■ плоской консольной формы. Здесь ■ наибольшей степени ■■ выявились стремление к освобождению скульптуры от роли дополнения архитектуры фасадов.

Изучение орнаментов архитектурных деталей Мастары выявляет следование тому иконографическому набору рядов, который присутствует уже ■■ Мрене и, возможно, ■ том же виде имелся ■■ храме Галее. Убранство оконных наверший ■ карнизов с наибольшей четкостью выделяет исследуемую группу памятников от остального зодчества Закавказья и произведений около середины VII столетия. Степень подобия этих орнаментов свидетельствует о наличии ■ артелях создателей этих построек постоянного ядра мастеров-каменотесов ■ скульпторов во главе с архитектором.

Следует отметить также, что многие из орнаментов ■■ встречались ранее в произведениях армянских зодчих. Среди них — ряды подковообразных арок ■■ карнизах, бусинки, ломаные зигзаги и др.

Возможно, формирование этого набора орнаментации происходило ■■ исчезнувших образцах Закавказья. Такое предположение можно высказать, ■ частности, относительно подковообразных арок, находя их очень далекие аналогии на оконных бровках храма Рипсима. Частое присутствие другого элемента — зубчатого «сталактитоподобного» ряда на карнизах Мастары, Мрена, Одзуна, на редкость напоминающего ряды поребрика ■■ карнизах кирпичных построек, позволяет предполагать визан-



Метки мастеров-каменотесов храма в Мастаре и хронологически близких построек

тийский источник этого узора. На тот же византийский исток, вероятно, указывают особенности своеобразно изрезанных виноградных листьев (Мрен, Одзун, Мастара, Джвари), значительно отличающихся от более реалистичных листьев Рипсима, Звартноца, Джржежа, Птгни.

Проведенное исследование обозначило роль Мастары II в развитии архитектурных композиций и скульптурного убранства некоторых произведений. Восстанавливая возможную последовательность создания Гяяне, Мрена, Мастары, Одзуна, Джвари общей группой зодчего — скульпторов, мы — самым выявляем значение Мастары как важнейшего этапа эволюции этого направления, приобщения строителей, доселе строивших четырехстолпные крестовокупольные храмы, к композиции Рипсима, совмещения ее достоинств с плановой структурой доставшегося по наследству первого этапа Мастары — с комплексом художественных и конструктивных приемов, свойственных мастерам — скульпторам артели. С другой стороны, сформировавшийся таким образом храм Мастары послужил непосредственным источником дальнейшего развития фасадной декорации храмов (Одзун) — композиции тетраконхов с угловыми (Джвари). Ядро мастеров Мастары — Одзуна создало во Мххете, вероятно, свое последнее великое произведе-

— храм Джвари, привнес в традиционную композицию своеобразие тромпового подкупольного перехода — выявление граненых апсид в экстерьере. Храм Джвари, ставший образцом копирования в Грузии, явился, — образом, родоначальником своеобразного подтипа тетраконхов с угловыми нишами. Армянские памятники этого типа продолжали развитие композиций Авана и Рипсима.

Сама Мастара копировалась минимум три раза уже во второй половине VII в. Композиция ее подвергалась некоторому упрощению при строительстве небольших церквей в Аричаванке и Воскепаре — обогащению в храме Артика — огромным куполом (диаметр 14 м). В стилистическом отношении этот — сочетает — себе черты прототипа с постзвартноцевской декорацией. Орнамент Артика — широких, резко выделяемых арках характеризует жесткостью линий и напряжением, как бы знаменуя закат великой эпохи перед ужесточением арабского ига. Ни одна — этих трех копий — могла быть создана творцами Мастары — очень резко отличается убранство и характер знаков их мастеров. Некоторый отголосок стиля Одзуна, Джвари заметен в церкви Воскепара, что, возможно, связано с расположением этой постройки — северо-востоке Армении. Примечательно, что — исключением Воскепара к композиции Мастары об-

рапались только в пределах исторического Ширака. Вероятно, храм ■■■■■ религиозную значимость ■■■■ рамках этого региона, доказательством чему служит строительство кафедрального собора армянской церкви в Карсе ■ 930-е годы по образцу Мастары, а также богато декорированного храма неподалеку от Карса, известного под названием Кюмбет Килдесе.<sup>23</sup>

С обращением ■■■■ композиции ■■■■ Мастары, вероятно, связано и создание двух армянских церквей XI столетия ■■ округе Сабастия: в монастырях Сурб Хрештакапетад (Св. Архангелов) ■ Сурб Ншан (Знамения).<sup>24</sup> В них, в отличие ■■■■ от рассматриваемых тетраконов, отсутствуют западные апсиды, которые заменены короткими прямоугольными рукавами, раскрытыми к нартексу. Ж.-М. Тьерри связывает их происхождение с композицией тетраконов с угловыми нишами,<sup>25</sup> хотя план этих церквей значительно ближе типу Мастары. Их планировка, включающая поперечно вытянутый нартекс, имеет сходство со средневизантийскими храмами.

Проведенное исследование раскрыло некоторые грани в сложном, неоднородном процессе развития средневекового зодчества. Оно на конкретном уровне вызвало процесс копирования значимых образцов, соединение специфических приемов и вкуса строительной артели с наиболее характерными особенностями образца, ■■■■ результате чего могла появиться новая композиция с оригинальным художественным образом архитектурного пространства. Исследование происхождения Мастары II делает несостоятельной основу системы типологической классификации армянских храмов, по которой этот тип предшествовал тетраконам с угловыми нишами. В то же время неуместным оказывается считать Мастару упрощением «джварского» типа,<sup>26</sup> поскольку очевидно влияние Мастары ■■■■ первый памятник «джварского» подтипа тетраконов с угловыми нишами. Исследование может служить яркой иллюстрацией реальных процессов развития средневекового зодчества, не допускающего замкнутой эволюции архитектурного типа и позволяющего зодчему работать над разными типами композиции, привнося черты одной из них ■■■■ другую.

Значение Мастары, как и некоторых других армянских храмов VII в., не ограничивается рамками отдельного региона христианского мира. Будучи созданными на периферии этого

культурного ареала, ■■■■ отнюдь не выглядят провинциальными. Более того, следует отметить, что ■■■■ ■■■■ известно ни одного столь же значительного произведения столичного византийского искусства этого времени, что исключает параллельное развитие ■■■■ прямую зависимость армянского зодчества от византийского ■■■■ протяжении всего VII в. С другой стороны, расцвет архитектуры храмов Закавказья не представляется изолированным процессом, и ему, конечно же, способствовало ■■■■ обращение зодчих к образам великих произведений юстиниановской эпохи. Последнее отразилось ■■■■ интерьерах Рипсима, Мастары ■■■■ других построек. Им в полной мере присуща идеальная картина византийского храма, внутри которого «господствует стремление к полной центричности и завершенности ритмического движения».<sup>27</sup> ■■■■ это достигнуто ■■■■ рамках традиционной для Востока ■■■■ работы над замкнутой формой, с подчеркнутой выразительностью пластики каменных стен, культура создания которых достигла ■■■■ Армении наивысшего расцвета. Стремление к созданию идеального интерьера храма в середине—второй половине VII ■■■■ в Армении привело ■■■■ формированию выразительных образцов при максимальном обобщении форм и относительно небольших размерах храмов: купола, доминирующие над пространством, имели пролеты 8—12 м. Именно такие эффектные интерьеры средней величины, думаю, оказались наиболее привлекательными для строителей средневизантийских храмов ■■■■ отразились в византийском зодчестве IX—XI вв., что признается большинством ученых и наиболее верно интерпретируется ■■■■ качестве импульса для переосмысления грандиозных юстиниановских структур.<sup>28</sup> Среди образцов такого воздействия фигурируют прежде всего четырехстолпная крестовокупольная система, в частности храм Багарана<sup>29</sup> и тетраконы ■■■■ угловыми нишами, ■■■■ частности храм Ахтамара.<sup>30</sup> Последний по праву может рассматриваться в качестве источника появления церкви ■■■■ острове Халки,<sup>31</sup> возможно, ■■■■ церкви Спасителя у ворот Халке (969—976 гг.), реконструируемой К. Манго.<sup>32</sup> Их же относительным воздействием иногда объясняется вероятность создания так называемых храмов с троюми типа кафоликонов Неа Мони на Хиосе (1040-е годы)<sup>33</sup> ■■■■ монастыря Оснос Лукас ■■■■ Фокиде (диаметр купола более 8 м).<sup>34</sup> К этой группе примыкает и памятник Санта Фоска ■■■■ Торчелло (1000 г.).<sup>35</sup> Однако

композиции этих храмов представляются отражением внутреннего пространства зданий Мастеры, Артика ■ Карса, а не построек Авана, Рписме и Джвари. Это подтверждается ■ прямыми углами купольного пространства, перекрывающими огромными тропами, и тройными тропами (Мастара, Торчелло), ■ сглаженной плавностью перехода ■ колыцу барабана (Карс, Хюс), ■ «потенциальной трехнефностью» пространства, позволяющей разместить на востоке трехчастный алтарь, ■ характером образа храма с мерным замкнутым ритмом восьми подкупольных арок, создающих «вместе с охватывающим движением купола простертую над храмом сень»,<sup>36</sup> (Мастара, Карс, Фокида), и даже такими деталями, как присутствие восьми пристенных колонок, что можно встретить не только в византийских храмах, но ■ Артакском кафедрале и церкви Кюмбет близ Карса.<sup>37</sup> Немаловажно, что для переселившейся в Византию ■ имевшей не последнюю роль в управлении империей армянской знати, представители которой часто удастивались императорского престола, храмы ■ Мастары, ■

частности кафедрал Св. Апостолов в Карсе, должны были обладать не меньшей значимостью, чем, к примеру, храмы Багарана или Ахтамара.

Безусловно, идеи, попавшие ■ новую почву, во многом трансформировались ■ традициях столичного зодчества. Композиция наоса несколько упростилась за счет отказа от четырех апсид. Крестообразность лишь слегка выявлена прямоугольными рукавами. Общая же структура храмов обогащена традиционными ■ галереями с хорами, благодаря которым границы наоса приобрели некоторую прозрачность. Двухъярусность оформления, особенности отделки придали внутреннему пространству большее изящество ■ непринятость ритма, присущие константинопольской школе ■ вку- ■ XI в., что, однако, сказалось на ослаблении монументальности образа по сравнению с ранними армянскими храмами. Соприкосновение ■ этой давно рассматриваемой проблемой подсказывает необходимость ее более подробного изучения.

<sup>1</sup> Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. Bd 1. S. 82, 465—470 (далее — Strzygowski, 1918); Strzygowski J. Origin of Christian Church Art. Oxford, 1923. P. 61—63 (далее — Strzygowski, 1923).

<sup>2</sup> Grabar A. Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, 1946. T. 1: Architecture. P. 379.

<sup>3</sup> Breccia Fratadocchi T. La cathédrale di S. Giovanni à Mastara // Corsi. 1973. T. 20. P. 179—193 (далее — Breccia Fratadocchi, 1973); Thierry J.-M. La Cathédrale des Saints Apôtres de Kars (930—943). Louvain; Paris, 1978; Чубинашвили Г. Н. Разыскания по армянской архитектуре. Тбилиси, 1967. С. 135—162; Аракелян Б. Н., Арутюнян В. М., Мнацаканян С. Х. О некоторых вопросах истории армянской архитектуры. Ереван, 1969. С. 120—126, ■ др.

<sup>4</sup> Еремян А. О взаимоотношениях армянской и византийской архитектуры IV—VII вв. // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978. С. 3—4. Отд. отт. (далее — Еремян, 1978); Мнацаканян С. Х. и др. Очерки по истории архитектуры древней ■ средневековой Армении. Ереван, 1978. С. 93; Мамалоев С. А. К типологии центральнокупольных сооружений V—VII вв. Армении ■ Грузии // Национальное своеобразие зодчества народов СССР. М., 1979. С. 39.

<sup>5</sup> Еремян, 1978. С. 4; Манучарян А. А. Анализ строительных надписей Армении III—XI ■ Ереван, 1977. С. 56—57 (на арм. яз.).

<sup>6</sup> Асратян М. М. Очерк армянской архитектуры. М., 1985. С. 44 (автор датирует кондом VI в. ■ не позже 603 г.).

<sup>7</sup> Шелов-Коведяев Ф. В. По поводу раннесредневековых греческих надписей Армении (Еревуик, Мастара) // VI Международный симпозиум по армянскому искусству: Тез. докладов. Ереван, 1985. С. 309; Он же. Заметки по греческой эпиграфике Армении // Историко-филологический журнал (Ереван). 1986. № 1. С. 66—68.

<sup>8</sup> Каноны Двинского собора 645 г. Опубликованы в переводе ■ рус. яз. ■ кн.: Аревшатян С. К. Каноны четвертого Двинского собора // Вестник Матенадарана. 1962. № 6. С. 447—456, ■ частности с. 454. О датировке Мастары около середины VII в. см.: Strzygowski, 1918. С. 44—46; Khatchatryan A. Inscription et histoire des églises arméniennes. Milano, 1974. P. 75; Торама ■ Т. Материалы ■ история армянской архитектуры. Ереван, 1942. Т. 1. С. 246 (на арм. яз.); Токарский Н. М. Архитектура Армении IV—XIV ■ Ереван, 1961; Арутюнян В. История армянской архитектуры. Ереван, 1992. С. 145 (на арм. яз.).

<sup>9</sup> Еремян, 1978. С. 3.

<sup>10</sup> Внимательно осмотрев стены храма у бровок окон, ■ пришел к выводу о том, что ■ эта зона возведена ■ одно время, т. е. ■ середине VII в., ■ не частично облицована в эти годы, как считала А. Б. Еремян (Там же). Ныне расширены отштукатурки внутренние стены храма, где также наблюдается граница между строительными ■

<sup>11</sup> Об архитектуре храма см.: Мамалоев С. А. Храм Теодороса в Багаране ■ его место в истории архитектуры Армении // АН. 1980. Вып. 28. С. 150—158; Мнацаканян С. Х. Крестовокупольные композиции Армении ■ Византия V—VII ■ Ереван, 1989. С. 102—110 (далее — Мнацаканян, 1989).

- <sup>12</sup> Величина ступни по Эрастостену: Варда-  
мян Р. О. Новая попытка толкования метрологических  
таблиц полной и краткой редакции «Ашхарапуца» // *Историко-филологический журнал* (Ереван). 1970. № 3.  
С. 214.
- <sup>13</sup> Breccia Frataocchi, 1973. P. 184—187.
- <sup>14</sup> Об архитектуре храма см.: Еремян А. В. Храм  
Рипсиме. Ереван, 1955; Казарян А. Ю. Генезис храма  
Рипсиме // *Промышленность, строительство и архитек-  
тура Армении* («Звартноц»). Ереван, 1991, № др.
- <sup>15</sup> Близкое решение содержат храмы Талина  
■ Гарнаовита (вторая половина VII в.), ■ многом со-  
средоточиваемые ■ архитектуру Рипсиме ■ Мастары.
- <sup>16</sup> О купольной декорации Рипсиме см.: Налбанд-  
ян Г. А., Казарян А. Ю. О первоначальном посвяще-  
нии ■ символике декоративного убранства храма  
Св. Рипсиме // *Архитектура ■ градостроительство*  
■ городов. Ереван, 1991. С. 64—73.
- <sup>17</sup> Относительно датировки придерживаются мнений  
Г. Овсепяна, И. А. Орбели, М. и Н. Тьерри. См. ■  
частности: Орбели Н. Избр. труды. Ереван, 1963.  
С. 395—401; Thierry M., N. La cathédrale de Mren et  
■ décoration // *Cah. Arch.* 1971. Vol. 21. P. 43—77  
(далее — Thierry, 1971).
- <sup>18</sup> Шахкян Г. С. Одуз. Ереван, 1983; Мнацак-  
мян, 1989. С. 90—101 ■ др.
- <sup>19</sup> Моя позиция в определении датировки храма  
Джвари определяется следующими положениями: храм  
был построен одновременно, без перерывов в несколь-  
ко лет; рельефы ■ фасадах, представляющие династию  
правителей Карли, также одновременно (единый компози-  
ционный замысел и почерк исполнения), что воз-  
■ при их изготовлении во время правления послед-  
него ■ представителей династии — Степаноза II,  
изображенного над главным входом в храм; важнейши-  
■ документальными данными обладают ■ летописные  
■ IX—XI вв., ■ ктиторская грузинско-армян-  
■ надпись ■ постаменте Креста ■ центре храма;  
имея близкое содержание, ее две части во многом различ-  
ны: грузинская является помпильной, составлена в  
третьем лице ■ увековечивает успешных представителей  
рода, составлена она, скорее всего, ■ же Степано-  
зом II, не значащимся в надписи, а то время ■ ■  
более короткой поврежденной армянской надписи ■  
восточной грани постаumenta могло быть место только  
для одного имени («...во ■ ... а также ■  
рода») — скорее всего, едественного строителя церк-  
ви — Степаноза II. Временем прихода ■ являлся Степа-  
■ II следует считать 641 г. О ктиторской надписи  
Джвари см.: Мурадян П. М. Армянская эпиграфика  
Грузии: Карли и Кахети. Ереван, 1985. С. 21 ■ сл.
- <sup>20</sup> Реконструкция Джвари см.: Казарян А. Ю. Ге-  
незис тетраконхов с угловыми нишами ■ Закавказье:  
Дис. ... канд. искусствовед. М., 1991. С. 362—365.
- <sup>21</sup> На эту особенность обратил мое внимание  
А. И. Кочев.
- <sup>22</sup> Thierry, 1971. P. 66.
- <sup>23</sup> О Кимбет Килисе см.: Thierry J. M. À propos  
de quelques monuments chrétiens du vilayet de Kala  
(Turquie) // *Revue des études arméniennes*. Paris, 1966.  
T. 3. P. 73—89. Fig. 4—11. Особенности архитектуры  
■ стили позволяют датировать памятники в пределах  
второй половины X—начала XI ■.
- <sup>24</sup> Тьерри Ж.-М. Заметки археологической экспеди-  
ции в Восточной Турции // *хушардан* (Памятник). Ере-  
ван, 1987. Вып. 1. С. 117—135, планы ■ с. 117, 120,  
с библиографией работ о памятниках (на арм. яз.).
- <sup>25</sup> Там же. С. 120.
- <sup>26</sup> Чубинашвили Г. Н. Памятники типа Джвари.  
Тбилиси, 1948. С. 69.
- <sup>27</sup> Кочев А. И. Древнерусское зодчество конца X—  
начала XII в. М., 1987. С. 50 (далее — Кочев, 1987).
- <sup>28</sup> Кочев, 1987. С. 91, 93.
- <sup>29</sup> Strzykowski, 1923. P. 61; Мнацаканян, 1989.  
С. 134—139 (там же приведены работы Г. Джигор-  
■ (1971), А. Заряна (1972) ■ др.).
- <sup>30</sup> Mango C. Byzantine Architecture. New York,  
1976. P. 229, 231; Krauthheimer R. Early Christian and  
Byzantine Architecture. Harmondsworth, 1965. P. 357—  
359.
- <sup>31</sup> Mango, 1976. P. 224—227; Mathews T. F. Ob-  
servations on the Church of Panagia Kamariotissa ■  
Heybeliada // *DOP*. 1973. N 27. P. 117—128; Mango C.  
A note on Panagia Kamariotissa and some imperial foun-  
dations of the tenth and eleventh centuries at Constan-  
tinople // *DOP*. 1973. N 27. P. 128—132.
- <sup>32</sup> Mango, 1976. P. 224, 231.
- <sup>33</sup> Pallas D. J. Chios // *RBK*. 1965. Bd 1. Lief. 6—  
7. S. 951—966; Mango, 1976. P. 220.
- <sup>34</sup> Кочев, 1987. С. 100—101; Mango, 1976. P. 212,  
222. Архитектура Осюс Лукаса отразилась ■ компози-  
циях нескольких храмов Греции, таких как Панагия  
Ликодему в Афинах 1044 г. и кафоликон Дафии, по-  
следней четверти XI в. (Mango, 1976. P. 222—224).
- <sup>35</sup> Schultz R. W. Die Kirchenbauten auf der Insel  
Torcello. Berlin, 1927.
- <sup>36</sup> Кочев, 1987. С. 93.
- <sup>37</sup> Изящные колонны этой церкви, однотипной Мас-  
таре, ■ декоративные ■ и равноуде-  
лены друг от друга.

## Armen Ghazarian (Erevan)

### THE 12TH-CENTURY CHURCH IN MASTARA AND ITS PLACE IN CAUCASIAN AND BYZANTINE ARCHITECTURE

#### Summary

The church in the village of Mastara by the western foot of Mount Aragats is ■ tetraconch with ■ broad domed square and narrower apses. Its architecture has been described in works by T. Toramanian, J. Strzykowski,

A. Grabar, A. B. Eremian, T. Breccia Fratadocchi and J.-M. Thierry. It holds an important place in the history of the mediaeval architecture of Armenia and Byzantium. Many evaluations of it have been far from the truth, however, both because little was known of the history of the church's building and because of subjective ideas of the development of East Christian architecture.

The article suggests that the church was founded in the 620s or early 630s, that there was a short pause in the building after the fourth row of the masonry and that it was completed around the middle of the 7th century. Certain features of the layout, its measurements and order of construction testify to the fact that the initial composition resembled that of the church at Bagaran (624—631), that is, the Etchmiadzin model (4th—5th cent.). When construction was resumed the cross-domed, four-column composition was rejected in favour of creating a spacious undivided interior. The huge dome was placed on the walls of a quatrefoil, which produced an unusual correspondence between the diameter of the dome and the thickness of the walls and made it necessary to reinforce the base of the drum with a band of arcading on consoles. The church at Hripsime (618) served as a model for the new building, the characteristic features of its interior being reflected in Mastara. Many details of the construction, decor and artistic image suggest the work of the workshop or school which was responsible for the churches at Mren (639), Alaman (637), and Odzun and Djvary in Mtscheta (both mid—7th cent.).

Thus, Mastara II was the first church of the «domed square with supporting niches on the axes» type. Its late dating disproves the accepted view of the role of this type in the development of central-domed architecture, which in turn confirms that the theory of the typological evolution of Caucasian churches is mistaken. However, the importance of Mastara in East Christian architecture is beyond all doubt. The church was particularly popular in the region of Shirak where it was frequently copied from the 7th to 11th centuries. Although the builders of Mastara probably did not construct another church of this type, their successful attempt at improvising on the theme of the tetraconch with corner niches (Hripsime) enabled them to develop these ideas in the church at Djvary. In this monument the composition of the tetraconch with niches acquired a new touch thanks to the combination of the main compositional idea with aspects of the workshop's building tradition and special features of the architecture of Mastara. One can also trace the development of the sculptural decoration over the windows in the Mren-Djvary group, in which the intermediary role of Mastara is significant. The importance of Armenian compositions in the creation of Middle-Byzantine churches has long been acknowledged, albeit as an impulse to reinterpret Justinian structures. The source of this impulse in the building of the church on the island of Halki and churches of the Nea Moni and Hosios Lukas type is to be found, the author believes, in the tetraconches of Mastara, Artik and Kars, and not in the churches of Avan, Hripsime and Aghtamar as was previously thought. The same source probably determined the compositional features of the two Armenian triconch churches at Sebastia. The article confirms the need for a detailed study of the architecture of individual monuments to attain a better understanding of their place in mediaeval architecture.

Вл. В. Седов (Москва)

В ноябре 1994 г. мне удалось посетить небольшой курортный поселок Куршунлу в Турции, где расположен храм средневизантийского времени. Куршунлу находится на азиатском берегу Мраморного моря в исторической провинции Вифиния между городами Гемлык (греческий Киос) ■ Мудания (в 12 км западнее). Почти ■ самом берегу моря ■ местности, называемой «Монастир», расположен руинированный храм, который в отечественной науке почти ■ известен. Первая краткая публикация о нем 1958 г.<sup>1</sup> была практически перечеркнута К. Манго, который издал статью, посвященную первичному описанию памятника.<sup>2</sup> Статья К. Манго явилась результатом двух его поездок ■ Куршунлу в 1962 ■ 1967 гг., причем ■ 1962 г. К. Манго и Е. Хоккинсом был снят план храма. Исследователь установил, что в новое время до выселения греков в 1922 г. здесь была греческая деревня Лигми (от Элегми) с двумя храмами XIX в. ■ существующим древним храмом, который находился в монастыре Св. Аверкия.

К. Манго кратко описал храм, указав ■ его одностефность, угловые опоры, пандантивы, несущие кольцо утраченного барабана, а также виму с сегментными нишами, сообщающуюся с дяконником ■ жертвенником. Исследователь особо указал на небольшие зонтичные купола ■ дяконнике и жертвеннике, сравнив их форму с дынями (melon domes). Отметив кладку храма ■ технике со скрытым рядом, К. Манго подчеркнул принадлежность памятника ■ комниновской эпохе (XI—XII вв.), причем в качестве ближайшей аналогии выделил кладку монастыря Пантократора (Зейрек Джами).<sup>3</sup> В качестве характерных черт указаны: фестончатая ■ (вима с ■ — scal-

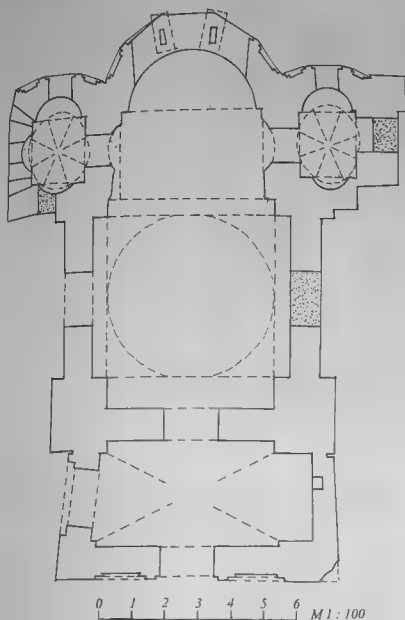
loped bema), единое пространство, пятигранная апсида, ■ в качестве аналогии плану нефа — Кахрие Джами. Названы константинопольские храмы XI—XIII в. с фестончатыми вимами (Килисе Джами, северная и южная церкви монастыря Пантократора, Гюль Джами, ■ церковь монастыря Липса, Андрея Критского, Феклы (Токлу Деде)).<sup>4</sup>

К. Манго с некоторой долей предположительности идентифицировал церковь ■ Элегми с монастырем Теотокос, который был реконструирован при Мануиле I Комнине неким Никифором Мистиком и куда этот заказчик ■ 1162 г. вложил Типикон.<sup>5</sup> Однако эта атрибуция очень приблизительна, и для того, чтобы ее выдвинуть, потребовалось предположение о прекращении жизни монастыря при турецком владычестве ■ последующем переосвящении храма во ■ св. Аверкия. В статье приведены интересные сведения о надгробных надписях 1196, 1209 гг., изданных другими исследователями.<sup>6</sup>

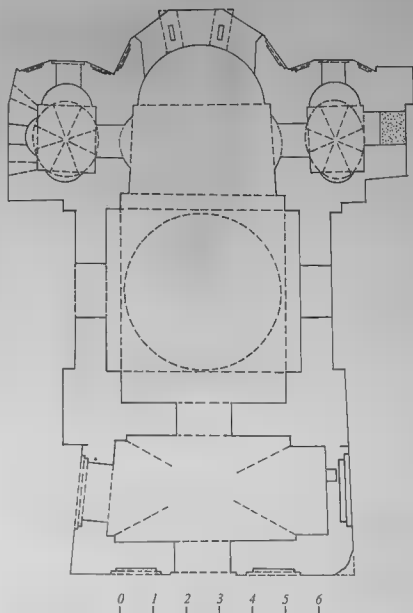
В капитальной монографии по византийской архитектуре К. Манго упоминает церковь ■ Куршунлу уже с твердой датой — 1162 год — и связывает этот храм с церковью монастыря Хора (Кахрие Джами), ■ которой главный неф создан ■ начале XII в.<sup>7</sup> Храм упомянут в монографии А.И.Комеча, который отмечает сложную кладку ■ апсиды ■ приводит ■ качестве аналогии кладку ниш ■ хорах в Календер Джами.<sup>8</sup>

В задачу нашего сообщения входит описание храма ■ некоторое уточнение типологии памятника ■ его места ■ истории средневизантийской архитектуры. Сделанные в 1994 ■ 1995 гг. обмеры памятника, произведенные И. Е. Аблиным, Д. А. Петровым ■ автором до-

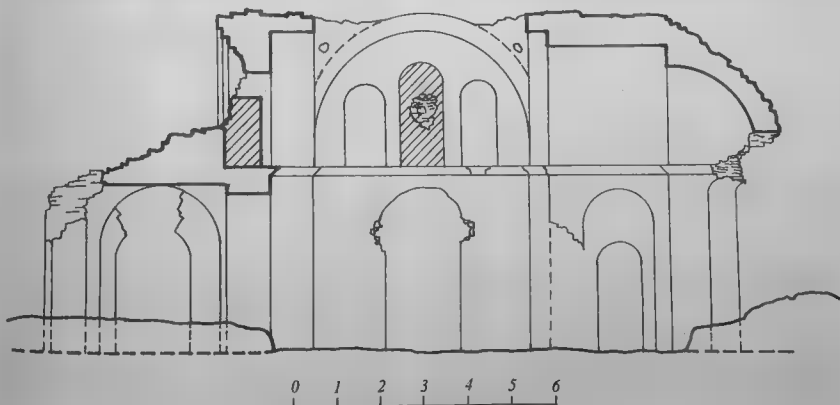




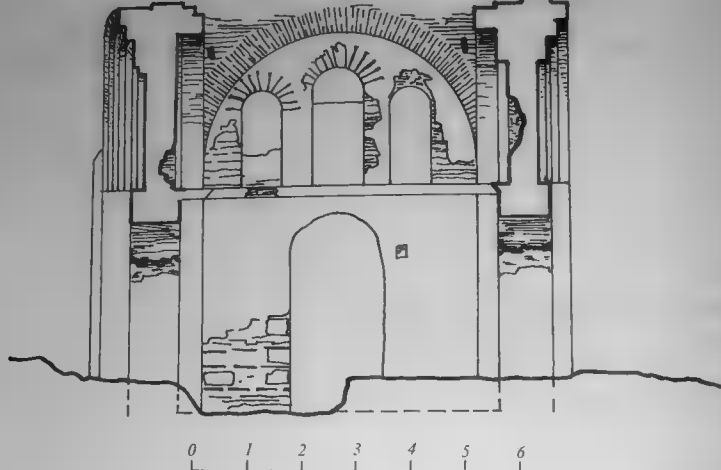
Храм в Куршунлу. План. По К. Манго



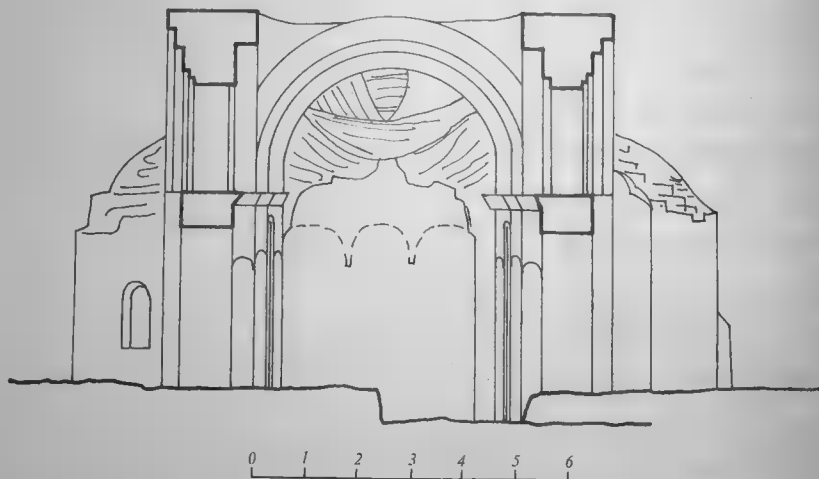
Храм в Куршунлу. План. Реконструкция автора  
■ Д. А. Петрова



Храм в Куршунлу. Продольный разрез



Храм в Куршунлу. Поперечный разрез с видом на запад



Храм в Куршунлу. Поперечный разрез с видом на



Храм в Куршунлу. Поперечный разрез по зиме

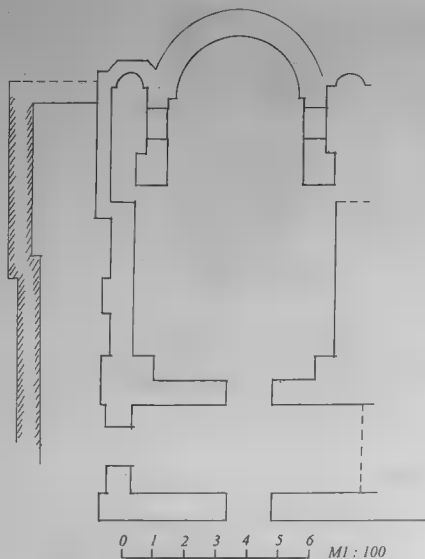
полняют план из статьи К. Манго ■ добавляют к уточненному плану разрезы храма.

Церковь в Куршунлу — это небольшой по размерам храм типа «компактный вписанный крест»: основу композиции составляет прямоугольный в плане объем (примерно 9 ■ шириной ■ 8 м длиной), несколько растянутый в поперечном направлении. С запада к храму примыкает прямоугольный ■ плане «короткий» нартекс-притвор. С востока четверик продолжен немного суженной вимой, оканчивающейся пятигранной апсидой. По сторонам вимы расположены два помещения — дьяконник ■ жертвенник, выделенные в отдельные объемы с трехгранными апсидами ■ завершенные пологими куполами без барабанов.

Храм сложен из плинфы размером 3,5—4,8 × 21—24 × 29—40 см ■ технике «со скрытым рядом», характерной для Константинополя. В кладке использован цементночный раствор кремового цвета. Кроме того, ■ нижних частях основного объема, ■ западной стене притвора и особенно на фасадах объемов дьяконника и жертвенника несколько рядов плинфы перемежаются с рядом камня. В некоторых местах плинфой обрамляются отдельные камни, что напоминает технику «клуазонне», более характерную для провинций Греции. Поскольку видимых следов перестройки незаметно и две

техники сливаются ■ единую кладку, можно предположить, что в Куршунлу мы имеем дело с переходом от чисто кирпичной константинопольской системы кладки XII в. к технике кладке палеологовского времени, ■ которой повсеместно используются ряды камня.

В интерьере основного объема ощущается некоторая ориентированность пространства к востоку: угловые столбы с запада несколько вытянуты ■ продольном направлении, что создает большую глубину западной арки, поддерживающей купол (такая растянутость ■ продольном направлении характерна ■ для некоторых константинопольских храмов на четырех колонках, например — для Моллы Гюрани). Боковые и восточная арки имеют примерно одинаковую, незначительную глубину и, как ■ пристенные столбы, лишь намекают на крестообразность интерьера ■ нижней зоне. С трех сторон в основной объем ведут арочные проемы, а с восточной его продолжает вима. На высоте примерно 4 м проходит мраморный карниз простого скошенного профиля, отделяющий верхнюю зону храма и раскрепованный на угловых пилонах. С трех сторон, кроме восточной, ■ арках выше карниза расположено по три арочных проема (проемы частично заложены ■ более позднее время), средний из которых более высокий. Хорошо сохранились



Храм в Юша-Тепеси. План. По С. Эйджэ

паруса, сводившие пространство к довольно широкому барабану (около 5 м в диаметре).

К востоку пространство храма продолжено довольно глубокой вимой — перекрытым коробовым сводом нефом, несколько пониженным относительно боковых арок и суженным относительно восточных угловых пилонов. Такая «ступенчатость» вимы шире к восточному рукаву креста (которым в данном случае является неглубокая восточная арка) характерна для константинопольских памятников. Этот прием подчеркнут ступенчатым сужением и понижением апсиды с конхи относительно вимы. Внутри апсида полукруглая — то время как снаружи — гравеная. На стенах вимы продолжен карниз, членяющий стены подкупольного объема, с уступом он переходит на апсиду, отделяя основание конхи.

По своему типу храм в Куршунлу принадлежит к группе «компактный вписанный крест» с угловыми столбами (или храм «амбулаторного» типа),<sup>9</sup> но выделяющиеся особенности: некоторая вытянутость основного объема в интерьере в продольном направлении, ступенча-

тая вима, предваряющая апсиду, а также сегментообразные в плане экседры-«фестоны» на боковых стенах вимы, как бы сглаживающие проемы, ведущие к дьяконник и жертвенник, ставят памятник в ряд непосредственно константинопольских, столичных памятников. При этом столичные черты проявляются в постройке, сам тип которой является упрощенной редакцией средневизантийского храма.

Особый интерес вызывают боковые помещения, почти одинаковые прямоугольные пространства которых несколько вытянуты в продольном направлении и перекрыты глухими зонтичными сводами. Пространство под сводами освещено в северном помещении наклонным окном в верхней части. Южное помещение имеет внутри полукруглую апсиду с востока (ей фасад отвечает гравеная апсида — как в основном храме), которой противопоставлена неглубокая экседра в западной стене. В северном помещении, кроме тех же форм, есть еще небольшая экседра в северной стене, что делает план этого помещения похожим на планы дьяконников и жертвенников константинопольских храмов Молла Гюрани (Килисе), северной и южной церквей монастыря Пантократора (только там нет западных экседр) и на планы таких помещений в церкви Христа Всевидящего (здесь есть экседры с четырех сторон).<sup>10</sup> Сочетание плавно округляющихся поверхностей экседры-«фестоны» дает чисто столичное впечатление изысканной продуманности деталей. Это впечатление усилено зонтичными куполками, которые, кстати, в перекрытиях дьяконников и жертвенников константинопольских храмов не известны, одним — зонтичный купол находится в жертвеннике церкви монастыря Хора.<sup>11</sup> Жертвенник церкви Хора сооружен уже при перестройке памятника в начале XIV в., в старом основании,<sup>12</sup> что позволяет предположить подобный тип перекрытия и у боковых помещений алтаря церкви XII в.

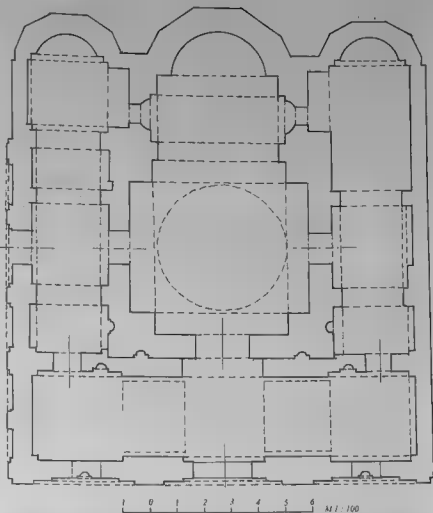
С запада к основному объему примыкает пониженный притвор, внутреннее пространство которого с угловыми пилонами перекрыто наполовину обвалившимися коробовым сводом с распалубками с севера и юга. Притвор имеет входы с запада, где по сторонам входного проема расположены две ниши с двойным уступом, боковые фасады притвора были обработаны подобными арочными нишами (на плане К. Манго ниша на южном притворе не пока-

зана), что превращало угловые части притвора в широкие лопатки ■ в принципе объединяло решение боковых частей притвора ■ основного объема. Основной объем имеет широкие огибающие лопатки на углах, их на каждом фасаде соединяет полуциркулярная арка ■ два уступа, ■ поле которой вписаны окна в четвертных нишах. Окна боковых алтарных помещений не имеют обрамлений, более пышным было тройное окно ■ двумя разделяющими колонками в центральной апсиде, но оно разрушено и известно только по фотографиям.

Храм ■ Куршунлу принадлежит к типу «компактного вписанного креста» — с угловыми пристенными столбами, соединенными неглубокими арками, и куполом на круглом барабане.<sup>13</sup> Этот тип широко распространен ■ архитектуре византийского мира, но его модификации точно не установлены. Между тем можно выделить столбичный вариант этого типа: к наосу с угловыми столбами здесь будет примыкать несколько пониженная виа, соединяющая наос с алтарной апсидой. Таким образом, получается вариант храма, соответствующий «сложному типу» храма на четырех колонках, связываемому обычно с архитектурой Константинополя. Алтарная преграда ■ ■ этом, сокращенном варианте средневизантийского храма не отрезает восточного рукава креста, здесь она «прислонена» к виме, ■ центричность основного пространства с неглубокими арками, образующими пространственный крест, полностью сохранена.

Большинство памятников типа «компактный вписанный крест» столбичного варианта действительно сосредоточены в самом Константинополе или в близких районах. К. Манго в своей статье в качестве ближайшей аналогии церкви в Куршунлу приводил основной объем Кахрие Джами, сооруженный в XII в., в качестве упрощенного варианта Кахрие Джами видит храм ■ Куршунлу ■ Р. Краутхаймер. Следует отметить, что ■ Кахрие Джами нет экседр, смягчающих проходы в боковые помещения алтаря ■ храме в Куршунлу.

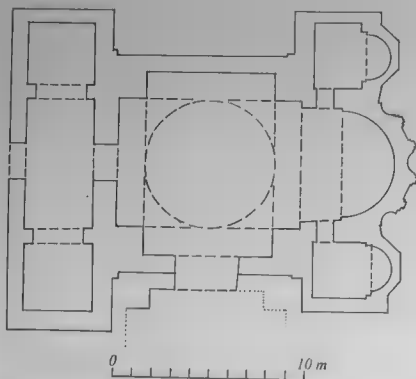
Оба исследователя приводят ■ качестве близкой аналогии и константинопольскую мечеть Токлу Деде, обычно отождествляемую с церковью Св. Феклы.<sup>14</sup> Однако этот храм принадлежит к другому типу («купольный зал», «амбулаторный тип»), ■ котором угловые опоры превращаются ■ лопатки ■ бо-



Храм у Енисеихирских ворот в Никее (Изник). План.  
По С. Эйдже

ковых стенах, арки на этих стенах практически атрофируются, ■ продолжающая пространство к востоку ■ ■ равна по ширине подкупольной части.<sup>15</sup> К этому же типу принадлежит еще один константинопольский храм — неустановленная по посвящению церковь Богдан Серай.<sup>16</sup>

Естественно видеть в качестве прямого истока композиции церкви ■ Куршунлу храм Успения в Никее VIII в., но он слишком далеко отстоит по времени постройки ■ не имеет тех подчеркнуто-артистических форм, которые получил интересующий нас памятник. Наиболее близким к Куршунлу по типу храмом следует признать известную только на уровне плана церковь у Енисеихирских ворот в находящейся недалеко Никее, сооруженную, видимо, ■ XII или даже ■ XIII в.<sup>17</sup> Церковь у Енисеихирских ворот имеет примерно те же основные размеры, развитую виму с экседрами-«фестонами» по сторонам, ■ глубине которых расположены проемы в боковые капеллы, и, наконец, пятигранную апсиду, тоже чрезвычайно напоминающую храм в Куршунлу.



Храм монастыря Хора (ныне мечеть Кахрие Джами) ■  
Константинополе. Реконструкция плана ■ коминио-  
вский период. По Р. Остерхуту

К несколько более раннему времени принадлежит первоначальный храм константинопольского монастыря Паммакарисотос (Фетие Джами), сооруженный в XI в., имеющий примерно те же формы наоса и достоверно обладавший сложным решением алтарной части.<sup>18</sup> Правда, этот храм по своим пропорциям намного вертикальнее храма ■ Куршунлу.

Очень близким по формам наоса, хотя тоже более вертикальным, ■ в этом смысле приближающимся к Фетие Джами, предстает сооруженный около 1168 г. сербским государем Стефаном Неманя храм Николая в Куршумлии, несомненно принадлежащий константинопольской традиции.<sup>19</sup> Здесь сильнее выделена основная часть храма, ■ пониженная алтарная часть имеет трехчастное построение. Подобный план с угловыми пристенными столбами наоса ■ трехчастным алтарем имеют две другие сербские церкви второй половины XII в.: ■ Джурджеви Стубови и Студенице.<sup>20</sup>

Намного более простые формы, хотя ■ ■ пределах того ■■ типа (с вимой) имеют средне-византийские церкви в Варгале (Македония, то же, что Горний Козьяк),<sup>21</sup> Учайяке (Малая Азия)<sup>22</sup> ■ церковь ■ Старе Павлиде, построенная в Сербии до эпохи Стефана Неманя.<sup>23</sup>

Кроме церкви в Никее и первоначального храма Фетие Джами, близкими типологическими аналогиями храма ■ Куршунлу явля-

ются два более поздних константинопольских памятника: южная церковь монастыря Липса, сооруженная уже ■ раннепалеологовское время, после 1282 г. (1282—1304 гг.),<sup>24</sup> и церковь Андрея Критского (мечеть Коджа Мустафа Паша), построенная около 1284 г.<sup>25</sup> Мы видим здесь тот же «сложный» вариант решения алтарной части с выделенной вимой и боковыми экседрами с проходами ■ жертвенник и дьяконик. В этих поздневизантийских памятниках данного типа уже ощутим вертикализм палеологовского зодчества, существенно отличающий высокое внутреннее пространство названных церквей от сдержанного, сбалансированного пространства церкви ■ Куршунлу.

Особой проблемой является происхождение боковых помещений алтаря церкви в Куршунлу, выступающих по сторонам вимы. Здесь, скорее всего, помещались жертвенник и дьяконик, хотя могли располагаться и приделы.<sup>26</sup> В данном случае мы, по всей видимости, сталкиваемся ■ упрощением более сложной константинопольской композиции, когда наос с угловыми столбами с трех сторон окружают пониженные галереи, оканчивающиеся апсидами-капеллами (такое решение находим ■ церкви Успения в Никее, в первоначальной церкви Фетие Джами, церкви у Енисехирских ворот ■ Никее, южном храме монастыря Липса и церкви Андрея Критского). Отсутствие галерей в церкви ■ Куршунлу (нигде нет следов примыкания других объемов, у боковых капелл нет западных входов) заставляет думать, что мастера этого памятника воспроизводили сложную композицию алтаря в условиях определенного упрощения общей композиции. Точно таким же, по всей видимости, было первоначальное композиционное решение средне-византийской церкви монастыря Хора (Кахрие Джами), поскольку Р. Остерхут, исследовавший памятник, ■ нашел следов первоначальных галерей.<sup>27</sup> Мы знаем еще один памятник, в котором боковые объемы алтаря выступают по сторонам вимы. Это церковь в урочище Юша Тепеси ■ верхнем Босфоре.<sup>28</sup> Это храм с угловыми пилонами, в котором к предварающей полукруглую апсиду виме с двух сторон примыкают прямоугольные ■ плане помещения с апсидами. Эти боковые объемы имеют проходы как из вимы, так ■ непосредственно из наоса, чего нет в Куршунлу.

Храмы ■ Куршунлу, Юша Тепеси и, возможно, церковь Хора представляют промежу-



# BYZANTINE CHURCH IN KURSHUNLU (ELEGMI)

## Summary

The byzantine church in Kurshunlu, situated on the south east coast of the Marble sea, had named St. Abercius in Elegmi in XVII—XIX centuries. At the first time it was investigated by M. Romazanoglu, then it was published in detail by C. Mango. The investigators have connected this church with the architecture of the Comnen dynasty. C. Mango has found several analogies of the «scaloped bema» in the churches of Constantinople. However the type of the monument needs further researches in connection with the architecture of the Byzantine capital.

The church in Kurshunlu concerns to the type «compact inscribed cross» — with corner piers, connected by narrow arches and with cupola on the round drum. This type is rather wide spread in the architecture of the Byzantine World, but its modifications has not determinate yet. We can distinguish the metropolitan variant of the type: with the reduce bema between naos and apse. That variant corresponds with so called type complex or quincunx church with four columns connected usually with the constantinopolitan architecture. Most of the churches of the «compact inscribed cross» type in the metropolitan variant located in Constantinople or in its vicinity. It can be especially noted the church near the Yenisehir Gate in Nicea, constructed also at XII century.

There are two chapels with melon domes by sides of the bema in Kurshunlu. That kind of type is rather rare in byzantine architecture: it can indicate only the same church in Nicea, which chapels have different dimensions, and the church Yusa Tepesi at Bosphorus — also from Middle Byzantine time. The last monument appears like the single full analogy of the church in Kurshunlu: without lateral galleries and with chapels by sides. The church in Kurshunlu demonstrates complicated and refined character of the byzantine metropolitan architecture even in simplified examples.



Бисерка Пенкова (София)

Счастливый случай тесно связал личную и профессиональную судьбу Андрея Грабара с Болгарией.<sup>1</sup> Приехав в 1920 г. в Болгарию, молодой византист нашел здесь огромный малоизученный материал и именно здесь он начал свою интенсивную научную работу. На протяжении двух-трех лет А. Грабар сумел не только посетить все значительные памятники древности на территории Болгарии, но и подготовить и опубликовать несколько статей, до сих пор не потерявших своего научного значения. Его докторская диссертация о средневековой религиозной живописи в Болгарии и по сей день остается самым авторитетным трудом о болгарском средневековом искусстве.<sup>2</sup> В болгарских церквях А. Грабар обнаруживает ряд тем, к которым постоянно будет возвращаться в своем зрелом научном творчестве. Одна из его первых статей, вышедшая в 1922 г., называется «Болгарские церкви-гробницы».<sup>3</sup> Статья понравилась научной общественности, и на нее откликнулись Николай Брунов<sup>4</sup> и Георгий Балш,<sup>5</sup> которые дополнили затронутую Грабаром проблему о сакральных сооружениях в восточнохристианском мире, связанных с погребальным культом. Эту тему Андрей Грабар полностью развивает в своем капитальном труде «Мартириум».<sup>6</sup> О значении статьи о болгарских церквях-гробницах говорит тот факт, что ее название превратилось в своеобразный термин, который употребляется обычно без дополнительных пояснений, когда имеются в виду три церкви на территории Болгарии: костница Бачковского монастыря, Боянская

церковь и церковь Асеновой крепости. Между тем наука о византийском искусстве за 70 лет, прошедших с момента появления статьи А. Грабара, значительно продвинулась вперед. За это время появились новые идеи, были опубликованы новые памятники, реставраторами были раскрыты неизвестные фрески и т. д. Все это дает нам основание вернуться к проблемам, поставленным Грабаром, и попытаться посмотреть на выделенный им тип «болгарских церквей-гробниц» с точки зрения сегодняшнего дня.

Своей знаменитой статьей Андрей Грабар в своем деле впервые ввел в научный обиход проблему о двухэтажных церквях продолжателях раннехристианских мартириев. Рассматривая костницу Бачковского монастыря (с которой, по всей вероятности, и возник интерес Грабара к данной проблематике), он выделил основные признаки погребальных церквей: двухэтажная конструкция, отсутствие окон и наличие аркасолий в так называемой крипте, вход в верхний этаж с юга, гладкие аркады на фасадах и др.<sup>7</sup> Существование этих элементов А. Грабар отмечает также в Боянской церкви и церкви Асеновой крепости, несмотря на то, что в них не обнаружено захоронений, которые доказали бы недвусмысленно их первоначальную погребальную функцию. Несмотря на это, предположение Грабара было безоговорочно принято в науке. Интересно отметить, что, хотя А. Грабар сам был автором первой научной публикации фресок Бачковской костницы<sup>8</sup> и не раз писал о фресках Боянской церкви<sup>9</sup> и церкви Асеновой крепости,<sup>10</sup> он попытался найти связь между иконографическими программами их фресок и предназначением самих церквей. Между тем

\* Материал к статье был собран в 1995 г. благодаря поддержке фонда П. Гетти.

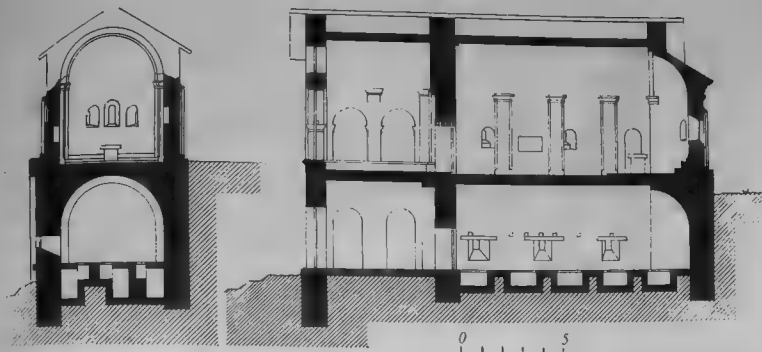


Храм-костница ■ Бачковском монастыре, Болгария. XI ■ Вид с юго-востока

установление этой связи в данных памятниках, ■ также выявление их архитектурных особенностей, как ■ кажется, будет особенно плодотворным.

Церковь-костница Бачковского монастыря Богородицы Петрицонской является одной ■ немногих сохранившихся монастырских костниц византийского ареала.<sup>11</sup> По всей вероятности, она была построена в конце XI или ■ самом начале XII в. Как ■ костницы, она находится вне монастырских стен, на братском кладбище. Ее архитектурная конструкция непосредственно связана с функцией хранить кости умерших монахов. По древней восточнохристианской традиции, которая сохранилась, например, на Афоне почти до наших дней, было принято хоронить умерших монахов на кладбище и через два-три года вынимать их кости, обмывать ■ помещать в костницу.<sup>12</sup> К сожалению, пока еще далеко не весь материал с Афона, касающийся нашей темы, опубликован. В качестве параллелей Бачковской костнице можно привести костницу монастыря Дафни XI в., сохранившуюся в руинах,<sup>13</sup> ■ аналогичное сооружение Хиландарского мо-

настыря на Афоне. Хиландарская костница, посвященная Благовещению, находится, так же, как ■ Бачкове, вне монастыря, на монастырском кладбище.<sup>14</sup> Она имеет аналогичную конструкцию: часовню, крипту ■ под ней помещение для костей. В начале XIV в. часовня была расписана, по всей видимости, немного позднее ее возведения.<sup>15</sup> Хотя и не являясь типичной костницей, келья св. Саввы Сербского в Карее по своей конструкции тоже относится к рассматриваемой группе.<sup>16</sup> Согласно источникам, св. Савва построил себе постницу после того, как был восстановлен Хиландарский монастырь, т. е. ■ самом конце XII или в первые годы XIII в. Постница имеет уже знакомую конструкцию: часовня, подвал и помещения под ним. Очевидно, эта конструкция была очень популярна ■ использовалась широко в монастырской архитектурной практике на Афоне, даже ■ случае, когда постройка имела другое предназначение. Следует упомянуть ■ две более поздние церкви-костницы на территории Болгарии, чья конструкция свидетельствует об устойчивости древней традиции: эта костница Роженского монастыря близ



Храм-костница в Бачковском монастыре, Болгария. XI в. Поперечный и продольный разрезы

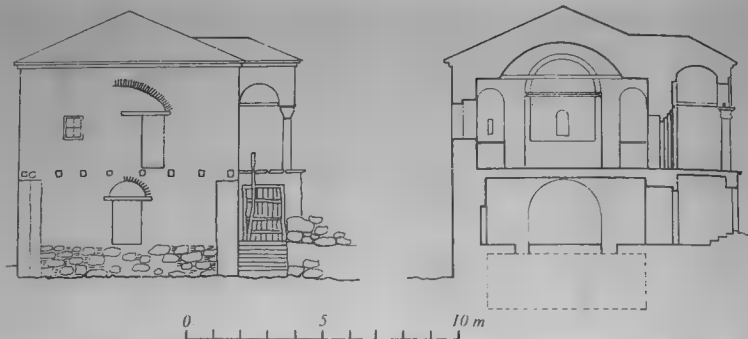


Храм-костница — кладбище Хиляндарского монастыря — Афоне. XIV — Южный фасад

Мельника, с фресками середины XVII в.,<sup>17</sup> и костница Рильского монастыря, построенная и украшенная фресками в самом конце XVIII в.<sup>18</sup>

Все упомянутые выше церкви имеют одну ■ ту же конструкцию, которую обычно называют ■ литературе двухэтажной, хотя ■ самом деле крипта ■ является настоящим этажом, так как она наполовину скрыта в земле. Над ней, на уровне земли, находится часовня, ■ которой совершались поминальные службы ■ память умерших. Может быть, небезынтересно отметить, что почти ■ известные костницы

возведены на каком-то возвышении или, точнее, ■ склоне холма, что естественно связывается ■ особенностями архитектурной конструкции. В отличие от часовни, которая, как и все византийские церкви, не могла остаться нерасписанной, крипты монастырских костниц редко украшались фресками. Из всех известных нам примеров лишь Бачковская костница украшена полностью, т. е. расписана ■ только часовь, но и крипта.<sup>19</sup> Отмеченное, таким образом, сакральное пространство крипты Бачковской костницы связывается типологически с несколькими сохранившимися византийски-



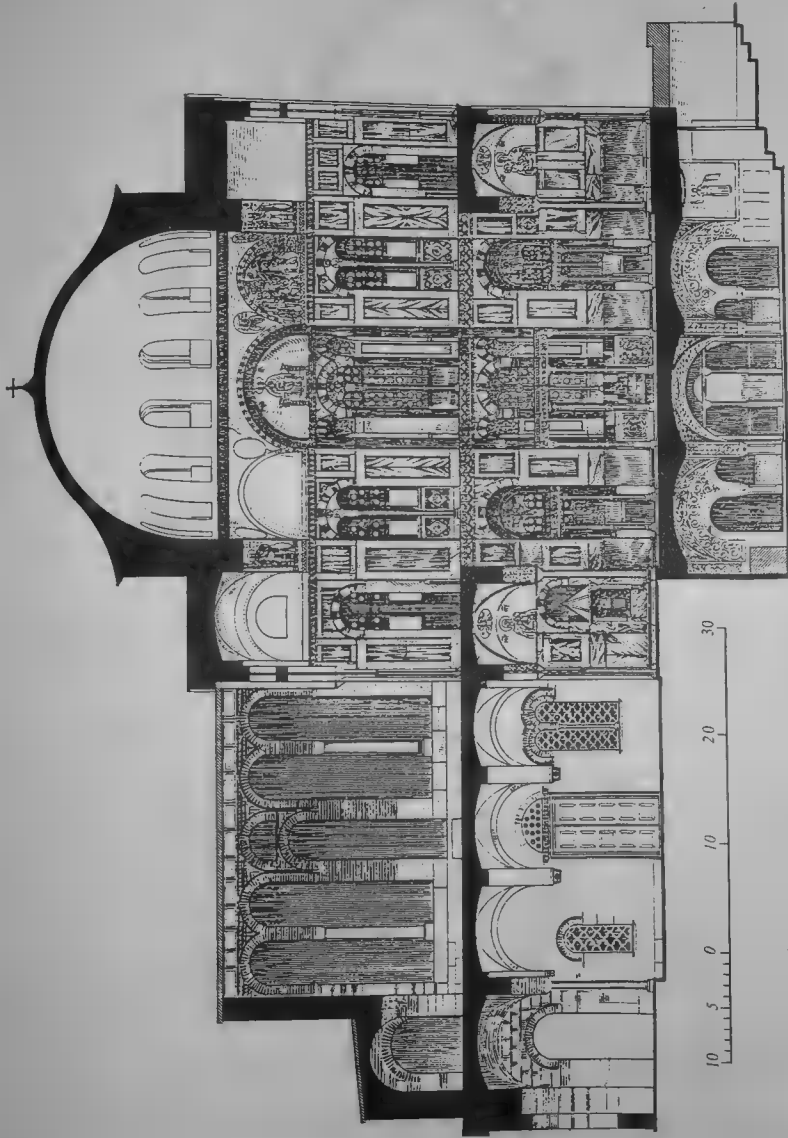
Храм-костница ■ кладбище Хиладарского монастыря ■ Афон. XIV ■ Западный фасад и поперечный разрез

■ криптами с росписями, а именно: криптой под главной церковью монастыря Св. Луки ■ Фокиде XI в.<sup>20</sup> или ■ криптой Св. Николы в Беотии XII в.<sup>21</sup> Нужно отметить, эти две крипты находятся под кафоликоном и, по определению, не являются костницами, независимо от захоронений в них. Они более близки ■ древней практике мартриев, получившей широкое распространение ■ средневековой архитектуре Западной Европы ■ сооружениям крипт под алтарем в романских соборах.<sup>22</sup> В этом контексте Бачковская костница является самым ярким ■ известном смысле уникаль- ■ представителем ■ византийских ■ настырских костниц с сохранившимися фресками.

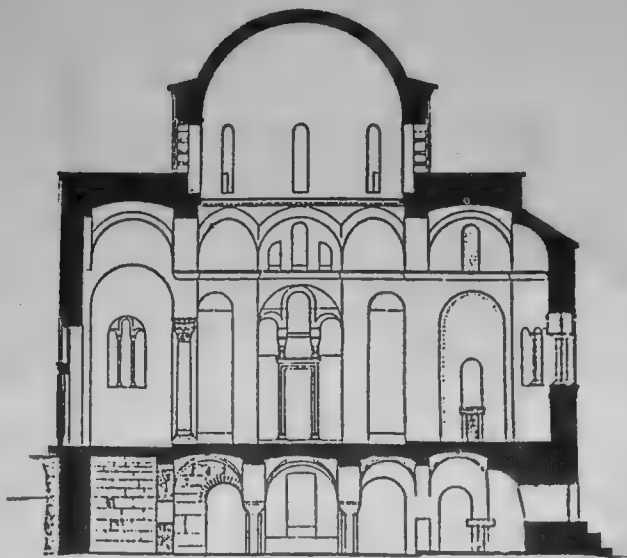
Без сомнения, мы обязаны Андрею Грабару открытием для европейской науки фресок Боянской церкви. В 1924 г. он опубликовал первую научную монографию о Боянской церкви ■ ее живописи.<sup>23</sup> А. Грабар, ■ все авторы, писавшие после него, были убеждены, что нартекс маленькой церкви служил усыпальницей заказчиков — севастократора Калояна ■ его супруги Десиславы, ■ маленький придел над нартексом использовался как их частный храм.<sup>24</sup> Это мнение было безоговорочно принято в науке, хотя ■ сей день ■ существует исторических или археологических данных о захоронениях XIII в. в самой церкви. Сам А. Грабар пишет, что «к сожалению, сами захоронения исчезли».<sup>25</sup> Только архитектор Г. Стойков выразил мнение, противное обще-

принятому. Он считает, что аркасолии ■ нартексе слишком широки для захоронений ктиторов, ■ пространство слишком тесно для каких-либо надгробных сооружений.<sup>26</sup> По поводу аркасолий, которые традиционно интерпретируются как ■ для погребения, стоит напомнить ■ о другой, чисто конструктивной роли этой древнейшей архитектурной формы. Аркасолии в прошлом применялись часто тогда, когда строители хотели сохранить частично разрушенные старые стены ■ для укрепления нового свода.<sup>27</sup> Новейшие исследования реставраторов показали, ■ нартекс Боянской церкви существовал ■ до XIII в., во всяком случае, до переустройства существовала его восточная часть.<sup>28</sup>

Все сказанное, однако, ■ означает, что Боянская церковь не была каким-то образом ■ погребальным или скорее с поминальным культом. В начале 50-х годов XX в. были обнаружены фрагменты живописи ■ приделе ■ втором этаже.<sup>29</sup> Эти фрагменты уже полностью расчищены реставраторами, что позволяет ■ реконструировать ■ иконографическую программу.<sup>30</sup> Фрески в маленьком приделе Св. Пантелеймона сохранились очень фрагментарно, но они недвусмысленно указывают ■ связь помещения с культом умерших. В апсиде изображен Деисус: Христос ■ троне между Богоматерью ■ Иоанном Предтечей, обращенными к нему с молитвенными жестами. В подкупольных тимпанах северной и южной стен расположены большие композиции «Рас-



Комплекс храмов в монастыре Св. Луки в Фокиде, Греция. XI в. Разрез по нартке церкви Богоматери Пагати и по центральной поперечной кафоликоне

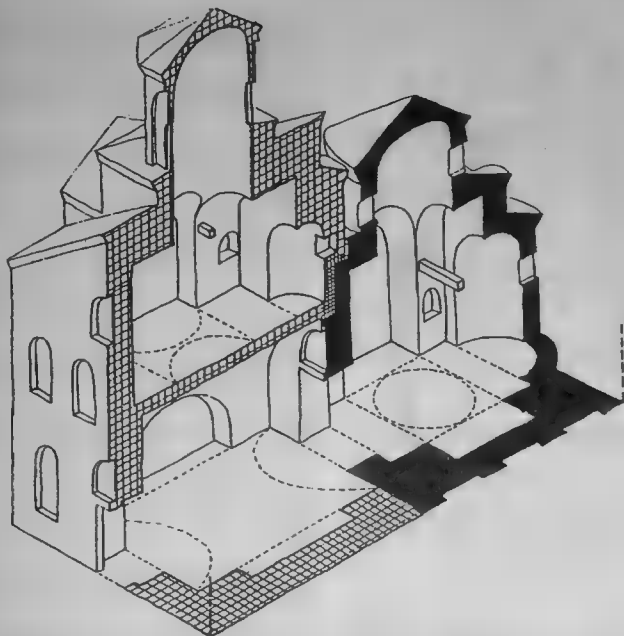


Церковь Св. Николая ■ полях» в Беотии, Греция. XII в. Продольный разрез

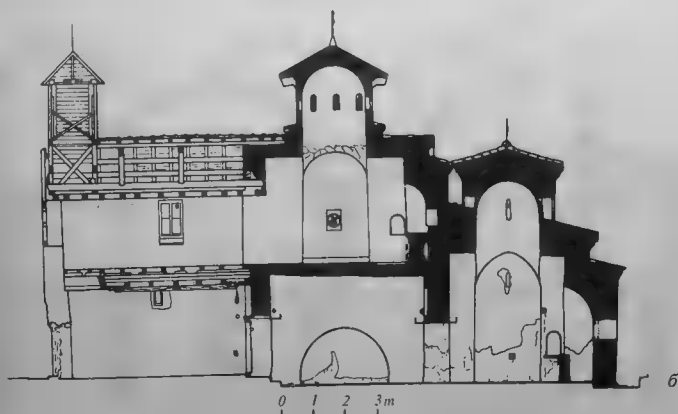
пятие» ■ «Состствие во ад», которые доминируют ■ тесном пространстве капеллы. В своде перед апсидой помещалось «Причащение апостолов», ■ основе барабана купола сохранились незначительные фрагменты житийного цикла св. Пантелеймона. ■ первом регистре фресок были изображены ■ рост фигуры архиереев ■ дьяконов (на восточной стене), архангелов (на южной стене) и монахов ■ отшельников ■ западной части храма. По всей видимости, Боянская церковь была перестроена ■ 1259 г. севастократором Калояном после смерти какого-то близкого ему человека и в его память был сооружен придел ■ втором этаже. Маленькая частная капелла, вероятно, прямым образом связывалась с жилыми помещениями севастократора ■ его семьи. Сам умерший изображен на северной стене храма, приносящим патрону — св. Пантелеймону, только макет придела. Своеобразная ктиторская композиция помещена ■ неглубоком аркасолии, под «Распятием». Только в этой части придела ■ цоколе изображена драпированная ткань, которая в научной литературе интер-

претируется как знак погребальной функции той части храма, где она изображена.<sup>31</sup>

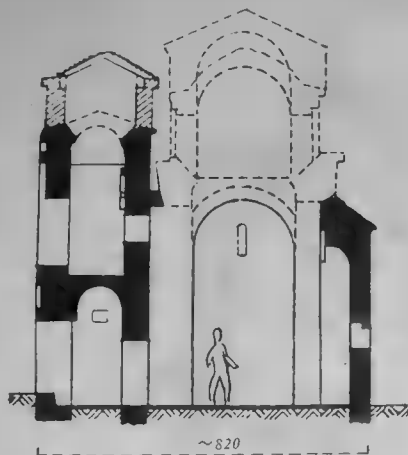
Боянская церковь существенно отличается своей архитектурой от монастырских костниц ■■ от церквей ■ криптами прежде всего расположением всей архитектурной конструкции над землей. В Бояне мы встречаем классическую схему византийской церкви: наос, нартекс и придел, но придел расположен не рядом с церковью, а над ней. По существу, это та же «chapelle annexe», но ■ расположением компартиментов не ■ горизонтали, ■ по вертикали.<sup>32</sup> Из сравнительно немногочисленных примеров подобных приделов здесь упомянем те, которые, как нам кажется, являются ближайшими параллелями Боянскому: придел ■ церкви Св. Софии в Трапезунде середины XIII в.,<sup>33</sup> приделы Св. Николая и Св. Параскевы ■ церкви Богоматери ■ с. Долна Каменица XIV в.,<sup>34</sup> придел Св. Николая ■ церкви Введения во храм или Спасава церковь в с. Кучевиште XIV в.,<sup>35</sup> придел Св. Николая ■ кафоликоне Меникеевского монастыря Св. Иоанна Предтечи ■ Сер-



Церковь Св. Николы и Св. Пантелеймона в Бояне близ Софии, Болгария. XI — XIII вв.  
Аксометрический разрез



Церковь Св. Николы и Св. Пантелеймона в Бояне близ Софии, Болгария. XI — XIII вв.  
Продольный разрез



Церковь Богоматери, с приделами Св. Николы  
и Св. Параскевы в селе Дольна Каменица, Югославия.  
XIV в. Продольный разрез

рах, тоже XIV в.,<sup>36</sup> ■ др. Эти приделы имеют  
другое посвящение, нежели сама церковь,  
что отличает их от монастырских костниц  
или церквей с криптами. Они почти все

украшены фресками, что дает возможность  
для их лучшего изучения.

Посвященный св. Николе придел над на-  
терком главной церкви Меникейского мона-  
стыря близ Серр ■ Северной Греции является  
особенно показательным примером для рас-  
сматриваемой группы. Как сообщает надпись  
на западной стене капеллы, она была построена  
■ украшена средствами «весьма благополучно-  
го господина» Николы Радони ■ время прав-  
ления сербского деспота Йована Углеши.<sup>37</sup> Ма-  
ленькая капелла была предназначена для брeн-  
ных останков жены Николы Радони ■ сестры  
Углеши ■ ее двух дочерей, чьи останки хра-  
нятся здесь ■ поныне ■ небольшой нише ■  
юго-западном углу помещения. Над своеобраз-  
ной гробницей изображена Богоматерь Елеуса,  
■ на северной стороне юго-западного пилэстра  
расположена надпись с молитвой к Божией  
матери.<sup>38</sup> Очевидно, эти женщины не были  
похоронены ■ приделе, ■ только их останки  
были перенесены сюда, ■ специально постро-  
енный придел. Несмотря на поздние записи,  
фрески 1363—1364 гг. позволяют восстано-  
■ ■ первоначальную программу. В целом она  
отличается лаконизмом, что отчасти можно  
объяснить небольшими размерами храма. В  
наосе представлены три великих праздника:  
«Рождество Христово» на южной стене, «Ус-  
пение Богоматери» — на западной и «Распя-  
тие» — ■ северной. Таким образом, ■ деко-

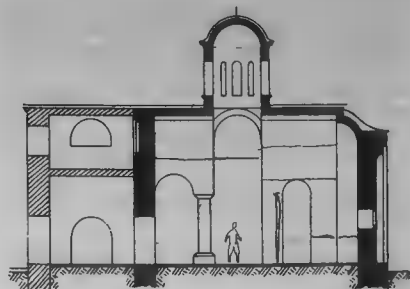


Кафоликон монастыря Иоанна Претечи, с приделом Св. Николы, близ Серр, северная Греция. XIV в.  
Продольный разрез



рации придела акцентированы основные положения христианской догматики о воплощении и искупительной жертве Христа. Придел Св. Николы показывает, что практика соорудить поминальную капеллу ■ втором этаже храма, где тем или иным образом отмечено присутствие умершего, очевидно, не была редкостью в византийском мире ■ заслуживает специального исследования.

В приделе Св. Николы над нартексом церкви Введения Богоматери ■ храм ■ македонском селе Кучевитште сохранились фрески самого начала XVI в.<sup>39</sup> К сожалению, нет никаких сведений о живописи первой половины XIV в., когда был построен ■ сам придел.<sup>40</sup> Это было сделано вместе с сооружением нартекса церкви в начале 30-х годов XIV в., во времена сербского короля Стефана Душана, который изображен в нартексе ■ с ктиторами.<sup>41</sup> Из устных свидетельств известно, что до 70-х годов XX в., т. е. до реставрации церкви после большого пожара, уничтожившего экзонартекс XVI в., ■ до тех пор, когда еще не было нынешнего доступа к приделу снаружи, покойников в гробу поднимали по существующей ■ по сей день крутой каменной лестнице, ведущей ■ южного компартамента нартекса вверх в придел, где их ■ отпевали. Можно предположить, что этот придел первоначально тоже был поминальным ■ был построен ■ память умерших детей ктиторов, о



Церковь Введения во храм (или Спаса), с приделом Св. Николы, ■ Кучевитште, Македония. XIV в. Продольный разрез ■ ■ ■

которых сообщает надпись над южной дверью самой церкви.<sup>42</sup>

Говоря о церкви Асеновой крепости, находящейся неподалеку от Асеновграда, Андрей Грабар признает, что погребальное предназначение ■ церкви ■ установлено, но поскольку по своим формам ■ очень похожа на Бачковскую костницу ■ на Боянскую церковь, он включил ■ в свой обзор «болгарских церковно-гробниц».<sup>43</sup> На самом деле церковь Асеновой крепости является примером псевдодвухэтажной конструкции, так ■ в ней «первый этаж»



Церковь Богоматери Петричской ■ Асеновой крепости близ Асеновграда, Болгария. Продольный ■ поперечный разрез

играет только конструктивную роль. Он должен служить основанием для самой церкви, которая возвышается над голой крутой скалой. В нем погребения не обнаружены, ■ живопись церкви, которую можно отнести к позднепалеологовской традиции, не имеет отношения к так называемой погребальной программе.<sup>44</sup> Похожа ситуация и ■ церкви Св. Иоанна Предтечи ■ самом Асеновграде, расположенной на крутом возвышении в западном конце города.<sup>45</sup> Церковь относят к XII в. ■ обычно ■ тоже упоминают наряду с церковью Асеновой крепости ■ другими «болгарскими церквями-гробницами». «Первый» этаж здесь также имеет конструктивную функцию и является только фундаментом церкви. В ней не сохранились фрески, которые могли бы помочь при определении предназначения храма.

Несколько примеров того же типа конструкции можно найти среди памятников Константинополя, где ■ только специфика ландшафта самого города, расположенного ■ семи холмах, ■ ■ многочисленные наслоения разных эпох (останки дворцов, цистерн ■ др.) делали именно такой строительный подход необходимым. Исследования византийцев в последние годы показали, что часто встречающиеся в церквях Константинополя субструкции приобретают погребальную функцию только в палеологовское время,<sup>46</sup> например, известна ■ церковь Миреллеон, которую построил император Роман Лакпен ■ начале X в. на останках позднеантичных построек.<sup>47</sup> Как показали археологические раскопки, погребения в его так называемой крипте и фрагменты живописи возле них датируются не ранее чем XIV в. Сам император ■ члены его семьи покоились ■ саркофагах, находившихся ■ нартексе церкви. Аналогичная ситуация и в других константинопольских храмах с субструкциями, таких как Гюль Джами или Богдан Серай.<sup>48</sup> Найденные в них захоронения датируются ■ ранее XIV в.

Существует еще целый ряд церквей с подобной конструкцией, которая не так тесно связана с особенностями рельефа, как, например, церковь Архангелов ■ Бачковском монастыре XIV в.<sup>49</sup> или одноименный храм ■ Хиландарском монастыре ■ Афоне, тоже XIV в.,<sup>50</sup> ■ также множество примеров из Грузии ■ других стран христианского Востока.<sup>51</sup> Очевидно, что необходимость построить церковь «над землей» была продиктована ■ толь-

ко внешними причинами — особенностями рельефа, например. «Этажность» церкви была связана некоторым образом с поминальным культом. Дознательством того являются не только выше упомянутые приделы, но и имитация двухэтажной конструкции на фасадах некоторых церквей, например, церкви Богоматери Паммакарistos или, точнее, ее южной часовни XIV в.,<sup>52</sup> или церкви Св. Георгия в с. Полошко в Македонии, тоже XIV в.<sup>53</sup> Погребальное предназначение этих двух церквей точно известно.

В этом плане рассуждений надо припомнить ■ ряд приделов «на втором этаже», чьи иконографические программы фресок можно рассматривать как «погребальные». Все эти примеры довольно разные, как по своему расположению в храме, так ■ по репертуару изображенных сцен ■ образов. То, что их связывает, это доминирующая во всех них тема о смерти ■ воскресении, например, фрески в маленькой капелле над дяконником храма Св. Софии ■ Охриде, которые датируются XII ■ XIII в.<sup>54</sup> В апсиде миниатюрного помещения ■ представлен Деисус, ■ на своде изображены сцены мученических кончин двенадцати апостолов. Вход ■ капеллу был со стороны деревянной галереи, которая вела на второй этаж внутреннего нартекса церкви. В более позднее время вход был закрыт ■ стена покрыта фресками, точно так же, как мы сегодня видим в аналогичном помещении над протезисом. Функция капеллы над дяконником пока еще не выяснена. Другим примером в этом ряду является живопись придела ■верху колокольни Св. Софии ■ Трапезунде, которая относится к 20-м годам XV в.<sup>55</sup> В конхе апсиды тоже изображен Деисус, а на стенах — Великие праздники, ■ также «Оплакивание» ■ фигуры святых ■ заказчиков. Небольшие размеры помещения, присутствие изображений монахов-заказчиков, лаконичность программы и введение сцены «Оплакивание» и особенно наличие Деисуса в апсиде свидетельствуют о эвентуальном поминальном предназначении капеллы. Этот памятник, как и все памятники рассматриваемой группы, следует анализировать ■ конкретном историческом контексте, учитывая все данные о заказчиках ■ обстоятельствах его возведения. Только так мы сможем адекватно реконструировать представления византийцев о декорации их поминальных храмов во всем их разнообразии.

Здесь мы попытались только наметить некоторые моменты в исключительно сложной и многообразной проблематике двухэтажных церквей, связанных с поминальным культом, исследование которых начал в свое время Андрей Грабар. На примере «болгарских церковно-гробниц» мы хотели еще раз подчеркнуть, как важно рассматривать каждый памятник в его

специфическом — историческом, археологическом, архитектурном и особенно художественном — контексте. Только такой комплексный анализ позволит успешно решать проблемы, которые Андрей Грабар поставил — которые — только не потеряли своей актуальности, но и будут вдохновлять еще ряды поколений византистов.

<sup>1</sup> Андрей Николаевич Грабар: Автобиографичен очерк // Искусство. София, 1986. № 7. С. 26—28 (пер. З. Бакаловой).

<sup>2</sup> Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.

<sup>3</sup> Grabar A. Болгарские церкви-гробницы // Изв. на Българския археологически институт. София, 1922. Т. 1/1 (1921—1922). С. 103—135 (далее — Грабар, 1922).

<sup>4</sup> Брунов Н. К вопросу о болгарских двухэтажных церквях-гробницах // Изв. Българския археологический институт. София, 1927. Т. 4. С. 135—144.

<sup>5</sup> Balg G. Contribution à la question des églises superposées dans le domaine byzantine // Изв. Българския археологически институт. София, 1936. Т. 10. С. 156—167.

<sup>6</sup> Grabar A. Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, 1946. Т. 1. Р. 93, 5.

<sup>7</sup> Grabar, 1922. С. 127.

<sup>8</sup> Grabar A. Росписи церкви-костницы Бачковского монастыря // Изв. на Българския археологический институт. София, 1924. Т. 2 (1923—1924). С. 1—68.

<sup>9</sup> Grabar A. Болгаската църква: Архитектура — живопис. София, 1924 (2-е изд.: София, 1978) (далее — Грабар, 1924).

<sup>10</sup> Grabar A. Материалы по средневековому искусству в Болгарии // Годичник на Народния музей. 1920 год. София, 1921. С. 141—143.

<sup>11</sup> Бакалова Е. Бачковската костница. София, 1978 (далее — Бакалова, 1978).

<sup>12</sup> Brockhaus H. Die Kunst in den Athos-Klosteren. Leipzig, 1929. С. 31.

<sup>13</sup> Millet G. Le monastère de Daphni. Paris, 1899. Р. 23.

<sup>14</sup> Ненадович С. Архитектура Хиляндара: Цркви — параклиси // Хиляндарски зборник. Београд, 1974. Т. 3. С. 182—185 (далее — Ненадович, 1974).

<sup>15</sup> Djurić V. La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin // Хиляндарски зборник. Београд, 1978. Т. 4. С. 55—57.

<sup>16</sup> Ненадович, 1974. С. 174—178; Tatić M. Z. La cellule de jeune de Saint-Sava à Karyes // L'art byzantine chez les slaves: Les Balkans. Paris, 1930. Р. 124—129.

<sup>17</sup> Герог Г., Пенкова Б., Божинов Р. Стенописите на Роменския манастир. София, 1993. С. 145—155.

<sup>18</sup> Исследования — церкви Введения Богоматери — храм — frescoes 1795 г. пока еще не опубликованы.

<sup>19</sup> Бакалова, 1978.

<sup>20</sup> Connor C. Art and Miracles in Medieval Byzantium: The Crypt of Hosios Loukas and its Frescoes. New Jersey, 1991.

<sup>21</sup> Παπαγιωάννης Μ. Τοιχογραφίες της κρήνης του 'Αγίου Νικόλαου στα Καπνιά της Βουλγαρίας // Actes du XV<sup>e</sup> Congrès

International d'études byzantines. Athènes, 1976. Т. 2: Art et archéologie. Athènes, 1981.

<sup>22</sup> Krypta // Lexikon des Mittelalters. München; Zürich, 1991. Bd 5. S. 1554—1557 (G. Binding, M. Restle); RBK. 1995. Bd 5. S. 454—484 (M. Restle).

<sup>23</sup> Grabar, 1924.

<sup>24</sup> Там же. С. 8.

<sup>25</sup> Grabar, 1922. С. 132.

<sup>26</sup> Стойков Г. Архитектурните проблеми на Боянската църква. София, 1965 (далее — Стойков, 1965).

<sup>27</sup> Стойков, 1965.

<sup>28</sup> Койнова Арнаудова Л. История — изписването и реставраторските कामеси в Боянската църква // Проблеми — изкуството. 1995. № 1. С. 42.

<sup>29</sup> Прашков Л. Стенописите от XIII в. в горния етаж на Боянската църква // Българско средновековие: Българо-съветски сборник в чест на 70-годишнината на проф. Ив. Дуйчев. София, 1980. С. 323—334.

<sup>30</sup> Пенкова Б. За поминалния характер — параклиси — втория етаж — Боянската църква // Проблеми — изкуството. 1995. № 1. С. 29—41.

<sup>31</sup> Мижовић П. Теофанія у сликарству Мораче // Зборник Св. Радостица. Београд, 1969. С. 193—194; Габелица С. Преглед познана живописна црква св. Николы код Станчице // Зограф. Београд, 1987. Бр. 18. С. 25.

<sup>32</sup> Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines: Functions liturgiques et programmes iconographiques. Paris, 1969.

<sup>33</sup> Talbot Rice D. The Church of Hagia Sophia at Trabizond. Edinburgh, 1968. Fig. 4.

<sup>34</sup> Маевродинова Л. Црквата — Долна Каменница. София, 1969; Живковић Б. Доња Каменница: Цртежи фреска. Београд, 1987.

<sup>35</sup> Борнелић И. Зидно сликарство српске властеле. Београд, 1994. С. 135—136 (далее — Борнелић, 1994).

<sup>36</sup> Djordjević I., Kyriakoudis E. The Frescoes in the Chapel St. Nicolas at the Monastery of St. John Prodromos — Serres // Cyrillomethodianum. Thessalonique, 1983. Т. 7. Р. 167—235.

<sup>37</sup> Суботић Г. Кисас С. Надгробни натпис сестре деспота Јована Угљеме на Меланкејској гори // ЗРВИ. Београд, 1975. Т. 16. С. 161—179.

<sup>38</sup> Там же. С. 164, примеч. 9.

<sup>39</sup> Петковић С. Зидно сликарство на подручју Пелке патријаршије 1557—1614. Београд, 1965. С. 116.

<sup>40</sup> Борнелић, 1994. С. 39.

<sup>41</sup> Там же. С. 135.

<sup>42</sup> Там же. С. 135.

<sup>43</sup> Grabar, 1922. С. 134.

<sup>44</sup> Маевродинова Л. Останки от стенописи — црквата при Асесова крепост // Изв. на Института за изследвания изкуства ВАН. София, 1967. Т. 10. С. 63—80.

<sup>45</sup> Миятев К. Архитектурата в средновековна България. София, 1963. С. 201.

<sup>46</sup> RBK, 1995. Bd 5. S. 468.

<sup>47</sup> Striker C. The Myrelaion (Bodrum Camii) in Istanbul. Princeton, 1981.

<sup>48</sup> Беглер Г. Заметки по топографии Константинополя // ВВ. 1898. Т. 5. С. 621; Brunov N. Die Odalar-Djami von Konstantinopel // BZ. 1926. Т. 28. S. 358—364; Müller-Wiener W. Bildlexikon zur Topographie Istanbul. Tübingen, 1977.

<sup>49</sup> Чанева-Дечевска Н. Един паралел между българската и грузинската църковна архитектура // Проблеми на изкуството. 1979. № 4. С. 36—40 (далее — Чанева-Дечевска, 1979); Клисаров Н. Църквата «Св. Архангели» в Бачковския манастир // Юбилеен сборник 100 години Народен археологически музей Пловдив. Пловдив, 1985. Т. 2. С. 172—194.

<sup>50</sup> Ненадовски, 1974. С. 152—156.

<sup>51</sup> Чанева-Дечевска, 1979. С. 37.

<sup>52</sup> Mango C., Belting H., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye camii) at Istanbul. Washington, 1978.

<sup>53</sup> Ђурић В. Полошко: Хиландарски метохи и Драгутинова гробница // Зборник Народног музеја. Београд, 1975. Т. 8. С. 327—348.

<sup>54</sup> Ђурић В. Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. С. 12; Цветковски С. Новоткрито изображение — св. Климент Охридски в църквата «Св. Архангели» в Прилеп — стиловите течения през третата четврт на XIII век в Македонија // Искусство: Art in Bulgaria. 1996. N 33—34. P. 18.

<sup>55</sup> Bryer A., Winfield D. The Byzantine Monuments and Topography in the Pontos. Washington, 1985. P. 234—236. Fig. 68—74.

Biserka Penkova (Sofia)

## DIE BULGARISCHEN GRABKIRCHEN

### Zusammenfassung.

Der Titel einer der ersten Publikationen von André Grabar in Bulgarien ist «Die bulgarischen Grabkirchen». Der Titel wurde schnell zu einem Begriff. Dieser Begriff wird von den Wissenschaftlern auch heute benutzt und zwar immer, wenn drei Kirchen in Bulgarien gemeint sind: das Beinhaus im Batschkovo-Kloster, die Kirche von Bojana und die Kirche der Assen-Festung bei Assenovgrad. Wir haben den Versuch unternommen zu zeigen, daß die drei Kirchen, die André Grabar als «bulgarische Grabkirchen» einer gemeinsamen Gruppe zugeordnet hat, eigentlich drei verschiedene Arten von Kirchenbauten darstellen. Das Beinhaus des Batschkovo-Klosters ist ein typisches Beispiel der Gruppe der Klostergrabkirchen und einziges, das mit Fresken ausgestattet ist. Die Bojana Kirche ist keine richtige zweistöckige Kirche, die kleine Kapelle befindet sich über den Nartex. Die neulich restaurierten Freskofragmente in der Kapelle zeigen zweifellos ihre memoriale Funktion. Diese Meinung unterstützen einige wichtige Parallelen, wie die Kapelle des Hl. Nikolaos des Katholikons des Johannes-Klosters bei Serres und die Kapelle der Gottesmutter-Kirche in Kučeviste. Die funerale Bestimmung der Kirche der Assen-Festung kann nicht festgestellt werden. Praktisch liefert die Kirche ein Beispiel für eine pseudo-zweistöckige Baukonstruktion, da ihr «ersten Stock» nur eine bautechnische Funktion als Fundament der eigentlichen Kirche hat. Einige sehr ähnliche Bauanlagen aus Konstantinopel liefern überzeugende Beispiele dafür. Der Ziel unserer Arbeit besteht darin, die Idee von André Grabar weiterzuentwickeln und zu zeigen, daß jede mittelalterliche Kirche im Rahmen ihres eigenen Kontextes geschichtlich, archäologisch und künstlerisch zu betrachten ist.

# ОБРАЗЫ ХРИСТА В ХРАМОВОЙ ДЕКОРАЦИИ И ВИЗАНТИЙСКАЯ ХРИСТОЛОГИЯ ПОСЛЕ СХИЗМЫ 1054 г.

А. М. Лидов (Москва)

Посвящая настоящую работу памяти А. Н. Грабара, хотелось бы заметить, что сюжет находится в рамках большой научной темы «Литургия и иконографические программы XI—XII веков», которая уже четыре десятилетия занимает умы историков византийского искусства.<sup>1</sup> Однако не все помнят, что у истоков темы была фундаментальная статья А. Н. Грабара в трудах константинопольского литургического свитка XI в. из Иерусалима.<sup>2</sup> Тема получила наиболее плодотворное развитие в трудах прямых учеников исследователя.<sup>3</sup> Сам Андрей Николаевич к этой проблематике больше специально не обращался, но высказанные им идеи определили направление поисков нескольких поколений исследователей. Этим идеям, в конечном итоге, обязана своим существованием и данная статья.

В научной литературе было убедительно показано, что в византийской храмовой декорации XI—XII в. была осуществлена своего рода «литургическая реформа», выразившаяся как в введении новых, чисто литургических иконографических тем, так и в особой интерпретации традиционных сюжетов, призванных усилить связь иконных образов с происходящим в храме таинством Евхаристии. Однако открытым оставался принципиально важный вопрос: была ли эта «реформа» спонтанным процессом, плодом стихийного иконографического творчества или в ее основе лежал общий замысел, некая концепция, развивавшаяся и дополнявшаяся на протяжении нескольких столетий. Согласно предложенной нами гипотезе,<sup>4</sup> важнейшие нововведения в византийской храмовой декорации XI в., выразившиеся в появлении новых алтарных тем «Причаще-

ние апостолов», «Служба св. отцов», а также редких образов Христа-священника, представляли единую символическую программу, вызванную к жизни идеями византийских богословов в связи с Великой схизмой 1054 г. призванную создать зримый образ истинно православного вероучения. Как было показано, новые иконографические темы воплощали идею особого новозаветного священства Христа, т. е. наглядно передавали богословскую концепцию, ставшую основой византийской аргументации в спорах с латинянами об опресноках и природе евхаристической жертвы.

Однако идея новозаветного священства не была единственной, равно как отмеченные ранее изменения не исчерпывали реформу храмовой декорации. По всей видимости, в том же новом богословском контексте после Схизмы 1054 г. может быть объяснена и другая важная отличительная особенность иконографических программ XI—XII вв. — сопоставление разных нетрадиционных образов Христа. Наряду с Пантократором начинают изображаться старец Ветхий деньми, юный Еммануил, Мандилион и Керамион, а также другие более или менее редкие иконографические типы. Большинство из них было известно в византийском искусстве до XI в., сама идея одновременного использования разных образов, связанная с древними богословскими представлениями о полиморфизме Христа, являлась принципиально новой.<sup>5</sup> Однако введение в храмовую декорацию XI—XII в. особой изобразительной структуры, размещенной в самых важных пространственных зонах, создание путем сопоставления разных образов Христа единого символического текста может быть рассмотрено как существенное новшество, заслуживающее отдельного объяснения.



Образы Еммануила, Ветхого деньми и Пантократора. Роспись свода церкви Св. Стефана в Кастории. XII в.

Отмеченное ■ связи с конкретными программами, это иконографическое явление еще никогда специально не описывалось, не ставился ■ вопрос о времени его возникновения. Поэтому обратимся к характеристике основных памятников. Среди самых ранних сохранившихся памятников надо назвать росписи монастыря Велюса в Македонии (1085—

1093 гг.). Образы Пантократора, Ветхого деньми ■ Еммануила располагались соответственно в куполах наоса, нартекса и южного придела и ■ пространстве монастыря должны были восприниматься как части единой программы.<sup>6</sup> Каждый из купольных образов, ■ свою очередь, соотносился с другими изображениями Христа на стенах и сводах. К при-



Христос Ветхий деньми. Роспись свода церкви Св. Стефана в Кастории. XII в.



Христос Еммануил. Роспись свода церкви Св. Стефана в Кастории. XII в.

меру, в программе южного придела с образом Еммануила в медальоне купола сопоставлена редкая композиция — алтарной апсиде, представляющая Христа-средовека, восседающего — позе космократора и окруженного ореолом-мандорлой, которую поддерживают два архангела в императорских одеяниях.<sup>7</sup> Отметим выразительную деталь: — обоих изображений Христа под обычными хитонами показаны белые рубашки с длинными рукавами, напоминающие стихари священнослужителей. Общий литургический акцент усиливает иконографическую связь двух образов, подтверждая их принадлежность к единой символической программе, пронизывающей всю систему храмовой декорации.

Самый известный пример интересующей нас темы дают росписи угловых куполов церкви Св. Пантелеймона в Нерези, Македония (около 1164 г.),<sup>8</sup> где в куполах жертвенника — дьяконника представлены соответственно образы Еммануила и Ветхого деньми, — северо-западном компартименте — Пантократор, а — юго-западном — Христос-священник,<sup>9</sup> который в отличие от других аналогичных изображений Христа с тонзурой показан здесь еще — священнической фелони. Кроме того, вероятно, первоначально существовал — пятый образ Христа в центральном куполе, где сейчас находится поствизантийское «Вознесение» — сцена, — XII в. располагавшаяся на своде вимы. Примечательно, что образы Христа во



всех четырех куполах окружают полнофигурные изображения ангелов в простенках барабана между окнами, они облачены ■ белые стихари священнослужителей, ■ руках, подобно дыконам во время богослужения, они держат кадила ■ дароносицы — прозрачное указание на литургический характер купольных композиций, прообразующих будущую сцену Небесной литургии. С купольными образами Христа был связан ■ фрагментарно сохранившийся Деисус ■ нартексе над главным входом ■ храм: в центре композиции, видимо, изображался Христос Ветхий деньми, справа от которого Богородица, а по левую руку нетрадиционная фигура архангела.<sup>10</sup> Вероятно, в первоначальном замысле этот образ сопоставлялся с Христом Еммануилом в конхе алтарной апсиды, который, вероятно, ■ ■ XII в. был показан в медальоне на груди Богородицы Оранты.

Наиболее последовательно идея сопоставления разных образов Христа реализована ■ программе росписей церкви Св. Стефана в Кастории, в которой весь свод центрального нефа ■ оси восток—запад занят тремя изображениями Пантократора, Ветхого деньми и Еммануила.<sup>11</sup> Образы сопровождают именующие надписи, фиксирующие устойчивую терминологию иконографических ■ ■ одновременно напоминающие о ветхозаветных видениях предвечно рожденного Бога. Как известно, именно из этих текстов происходят имена и «Ветхий деньми» (Дан. 7: 9), и «Еммануил» (Ис. 7: 14). Примечательно, что Еммануил помещен в архиерейском стихаре с двумя голубыми вертикальными полосами-лентами (potamoi),<sup>12</sup> ■ непосредственно под ним, на примыкающей к своду западной стене, представлены фронтально ■ ■ рост два ветхозаветных первосвященника Аарон и Захария. Автор иконографического замысла вводит в программу актуальную для эпохи тему священства Христа, которая тактично дополняет доминирующую идею Святой Троицы. Спустя примерно столетие, во второй половине XIII в., эта идея будет выражена с предельной наглядностью ■ программе росписей находящейся неподалеку касторийской церкви Панагии Кубелидики, ■ которой ■ своде перед входом ■ наос был изображен Ветхий деньми в мандорле с Христом-средовеком на коленях, в свою очередь держащим ореол с голубем Святого Духа.<sup>13</sup>



Новозаветная Троица. Роспись ■ нартекса церкви Панагии Кубелидики в Кастории.  
Вторая ■ XIII в.

Разные иконографические типы Христа сопоставляются ■ только ■ куполах и сводах, но даже более часто в алтарном пространстве храма, где они образуют вертикальный ряд символических образов. В росписи базиликальной церкви Св. Врачей в Кастории (конец XII в.) образы Христа сосредоточены на восточной стене непосредственно над алтарной апсидой.<sup>14</sup> Над конхой представлено полуфигурное изображение Христа Еммануила, значение которого акцентировано красным нимбом. Он



Ветхий деньми в композиции «Благовещение». Церковь Св. Врачей ■ Кастории. Роспись восточной стены. Конец XII в.

облачен в белую рубашку, напоминающую стихарь, ■ плащ типа фелони с вертикальными полосами, идущими от плеч, — одеяние, сдержанно указывающее ■ священническое достоинство Еммануила. Выше, ■ восточной стене ■ сегменте неба показан Ветхий деньми, который одновременно является частью композиции «Благовещение» и расположен строго по центру между фигурами архангела Гавриила ■ Богоматери.<sup>15</sup> Последний регистр росписи восточной стены составляет двухъярусный Деисус: над узким окном по центру Христос Пантократор, ■ по сторонам от окна — Богоматерь и Иоанн Креститель. Таким образом, три иконографических типа Христа, как и ■ церкви Св. Стефана, воплощают идею Святой Троицы. Примечательно, что ■ тот же зрительный ряд вписаны и другие изображения, дополняющие ■ развивающие основную тему.

Так, между Еммануилом и Ветхим деньми на своде вимы в особом медальоне показана Етимасия, или «Престол уготованный», символически соединяющий тему Святой Троицы с литургическим образом алтарного престола ■ эсхатологическим мотивом Второго пришествия.<sup>16</sup> В тот же вертикальный ряд входят изображения тронной Богоматери с младенцем ■ конхе апсиды ■ алтарного престола со стоящими на нем потиром ■ диском ■ центре сцены «Служба св. отцов» — еще один образ Христа, явленного ■ сей раз в виде евхаристических даров. Образы Христа в алтарной апсиде церкви Св. Врачей дополняет необычное изображение ■ нише жертвенника, представляющее Христа Еммануила ■ особом подножии, благословляющим, со свитком в левой руке. По сторонам от него на восточной стене, также в рост, показаны Богоматерь и Иоанн



Ветхий деньми в центре Деисуса. Церковь Св. Врачей ■ Кастории. Роспись восточной ■■■■■ Конец XII в.

Креститель с молитвенными жестами. Разделенные в алтарном пространстве темы Еммануила и Деисуса повторяются в форме единой композиции, ясно указывая на символическую связь иконографических мотивов.

Типологически близкую программу представляют росписи другой касторийской церкви Св. Николая Касницес (конец XII в.), где на восточной стене выше конхи алтарной апсиды изображены друг над другом Мандилион («Спас Нерукотворный» на подвешенном за два конца белом плате) ■ Христос Пантократор в центре трехчастной деисусной композиции, размещенной как бы над входом ■ алтарное пространство. Другой Деисус был представлен в нартексе над главным входом в храм, но полуфигуру Пантократора здесь заменило аналогичное изображение Ветхого деньми, сопровождаемое греческой надписью.<sup>17</sup> Ниже, также на восточной стене нартекса над входом, размещен Керамион («Св. Чрепие») — программа алтарной стены была как бы продублирована

■ стене нартекса, на которой в новой редакции повторяется сочетание темы Деисуса ■ нерукотворным образом Христа.

Росписи Кастории XII в. относятся к провинциальному кругу памятников, ■ пристрастие к многочисленным образам Христа можно было бы объяснить местной македонской традицией, если бы не совершенно сходная картина в древнерусских росписях XII в. В первую очередь, это относится к храмовой декорации Мирожского собора в Пскове (середина XII в.).<sup>18</sup> Исходным образом здесь является тронный Христос из Деисуса, размещенного ■ конхе алтарной апсиды. В медальоне предалтарной подпружной арки представлен Еммануил, который в данном случае, как и ■ касторийской церкви Св. Стефана, показан ■ ближайшем соседстве с изображениями ветхозаветных первосвященников. Над Еммануилом на внешней стороне той же восточной арки представлен Мандилион между евангелистами в парусах. Строго напротив на западной под-

пружной арке изображен Керамион. В ряд иконографических типов Христа введены его изображения из сюжетных композиций. В центре среднего регистра алтарной апсиды — видим престол со святыми дарами ■ дважды изображенного Христа, причащающего апостолов в сцене Евхаристии. При этом покрытый белым покровом ■ уподобленный алтарю трон Христа из Деисуса в конхе ясно сопоставлен с расположенным ниже изображением престола и, в свою очередь, с находящейся ■ уровне ■ реальной трапезой монастырского храма. Продолжая движение взгляда вверх от конхи, ■ видим прямо над головой тронного Христа изображение Етимасии ■ далее ■ своды вимы полнофигурный образ Христа ■ ореоле из композиции «Преображение», который оказывался включенным ■ символический ряд образов Богочеловека. Явившийся в сиянии божественной славы Христос в иконографической программе замещает отсутствующий образ Ветхого денями, предвечнорожденного ■ неотделимого от Св.Троицы. Размещение между Еммануилом ■ Етимасией акцентирует литургические аспекты темы Преображения, ее связь со страстной тематикой.<sup>19</sup> Стоящий Христос ■ мандорле ■ «Преображения» ■ алтарном своде недвусмысленно сопоставляется с другой мандорлой, окружающей образ восседающего на радуге Христа из композиции «Вознесение» в куполе Мирожского собора. Этот образ, также имеющий и эсхатологические, ■ литургические смыслы, является венцом всей христологической структуры, пронизывающей иконографическую программу крестово-купольного храма по ■ восток—запад. При ■ образ Христа в разных изводах повторяется девять раз.

Однако это число ■ предел для древнерусской традиции XII в., еще больше иконографических вариантов находим в несохранившихся ■ росписях церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199 г.), программа которых во многом очень близка иконографическим решениям Мирожского монастыря.<sup>20</sup> В подкупольном пространстве повторяется версия с «Вознесением» ■ куполе ■ образами Мандилюна ■ Керамиона на внешних гранях восточной и западной подпружных арок. В своде вимы, ■ «Преображения», находился медальон с полуфигурой Ветхого денями, фланкированный архангелами в императорских одеяниях, который также воплощал идею триумфального

Богоявления.<sup>21</sup> ■ образу Ветхого денями по оси запад—восток примыкают два изображенные ■ ■ щеках подпружной арки и конхи — медальоны с оглавным Еммануилом и процепт- ■ крестом, который в данном иконографическом ■ понимается как еще один символический образ Христа.<sup>22</sup> Ряд ■ алтарной апсиде начинается с изображения Етимасии вверх конхи, которой поклоняются херувимы, сопровождаемые надписанием литургических возгласов «Свят, свят, свят Господь». Следующий по оси запад—восток образ — медальон с младенцем Христом ■ груди Богоматери Оранты в конхе алтарной апсиды. Сразу под ней — алтарь и дважды изображенный Христос ■ традиционной версии сцены «Причащение апостолов». И, наконец, ■ самом нижнем регистре в нише сопрестолия изображен восседающий Христос-священник того же иконографического типа (с тонзурой и короткой бордой), что ■ ■ одним из куполов Нерезы.<sup>23</sup> Этот образ — своего рода икона конкретного литургического действия, ■ именно сидения архиерея ■ сопрестолия во время службы. При ■ ■ сопрестолия ■ византийских толкованиях определяется как «небо небес» ■ по своему сакральному значению может быть сравнима лишь ■ пространством купола.<sup>24</sup> Самый верхний ■ самый нижний образ Христа в нередицкой росписи выступают ■ символически равноценные, ■ снимает вопрос об иерархии иконографических типов. Каждый ■ образов Христа может быть рассмотрен как исходный в прочтении всего символического ряда. Меняется только степень литургической конкретности, заметно возрастающая в изображении ■ нижних регистров. Не случайно, что образ Христа-священника, фланкированный двумя медальонами с Иоанном Крестителем ■ св. Марфой, а ■ ■ двумя аркосолиями с изображением Петра Александрийского ■ сцены «Илья Пророк в пустыне», является наиболее оригинальной и до сих пор ■ вполне объясненной частью всей иконографической программы росписей церкви Спаса на Нередице.<sup>25</sup>

В македонских и древнерусских росписях XII в. интересующая ■ символическая структура была реализована наиболее полно ■ последовательно, но она присутствует практически во всех достаточно сохранившихся монументальных программах, при всем разнообразии вариантов отражая существенно важный



Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Вид ■ купол ■ своды предалтарной части храма. Роспись середины XII в.

общевизантийский замысел. Мы находим ее в классической храмовой декорации на Кипре — росписях церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера (1192 г.), где ряд состоит из Пантократора в куполе, находящегося под ним медальона с Етимасией, медальона с Христом Еммануилом на восточной подкупольной арке в центре композиции «Благовещение», Христа в ореоле из «Вознесения» на своде вимы, Мандилиона над алтарной апсидой.<sup>26</sup> Внешнюю, но типологически весьма сходную комбинацию образов представляют каппадокийские росписи Каранлик Килисе в Гереме (XI или начало XIII в.): в центральном куполе образ Пантократора дополнен небольшим медальоном с Еммануилом, в несколько ином изводе представлен Пантократор ■ в восточном куполе этой пещерной церкви, в конхе алтарной апсиды тронный Христос из Деисуса, под ним в центре ряда святителей краснофонный медальон, возможно, также содержавший один из редких типов Христа.<sup>27</sup> В каппадокийскую программу входит и расположенный в южной апсиде над алтарным возвышением Мандилион, над которым представлена полуфигура Авраама,<sup>28</sup> размещенная ■ алтарном пространстве, скорее всего, ■ связи ■ евхаристической прообразовательной символической темы «Гостеприимство Авраама» — ветхозаветной иконы Святой Троицы.<sup>29</sup>

В данной работе невозможно проанализировать все иконографические варианты «христологического ряда», их число практически совпадает с сохранившимися программами. Не просто даже описать все особые иконографические типы Христа. Напомним только, что среди них были и «Еммануил во славе с символами евангелистов» из алтарной апсиды новгородской церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах», 1189 г.),<sup>30</sup> и также алтарный образ «Христа во гробе на плащанице» из греческой церкви Живоносного источника в Самари, Мессения (конец XII в.).<sup>31</sup> Думается, что приведенных примеров вполне достаточно для осознания широты распространения исследуемой символической структуры и ее значения в средневизантийской храмовой декорации — этот христологический ряд создавал смысловой стержень программы, по отношению к которому должны были быть прочитаны ■ другие иконографические темы. Мы сознательно ограничились примерами из искусства комниновской эпохи, поскольку программы

XIII—XV вв. демонстрируют лишь поступательное развитие заложенных ранее принципов.

Однако остается открытым вопрос о времени появления символической структуры в византийской храмовой декорации. Иконографические данные указывают на вторую половину XI в. Свообразные противоречия можно увидеть ■ программах Софии Киевской и Софии Охридской, возникших ■ середине этого столетия.<sup>32</sup> В мозаиках Софии Киевской помимо традиционного Пантократора ■ куполе является медальон с изображением Христа-священника (с тонзуры и короткой бородкой) на восточной подкупольной арке,<sup>33</sup> ■ другой медальон с образом Христа-средовека из композиции «Деисус» над конхой алтарной апсиды. При всей сдержанности иконографического решения нельзя не заметить сопоставления разных типов Христа, обладающих ярко индивидуальными физиогномическими чертами. Расположенные ■ границах важнейших пространственных зон от купола к алтарю, они каждый раз акцентируют особый аспект символического замысла. Существовало, что два образа Христа появляются ■ зрительном ряду между древним Пантократором в куполе и новой литургической композицией «Причащение апостолов» в среднем регистре алтарной апсиды,<sup>34</sup> обеспечивая иконографически непрерывную связь двух смысловых центров программы.

На фоне классически уравновешенной Софии Киевской программа охридского собора выглядит гораздо более изощренной, интеллектуально перенасыщенной ■ полемически заостренной. Только в алтарных росписях можно насчитать 11 разных образов Христа, ■ это при том, что изначально их было еще больше, так как декорация подкупольного пространства Софии Охридской до нас ■ дошла. Ключевым для понимания общего замысла является образ Христа в конхе алтарной апсиды, представляющий восседающего на невидимой радуге Еммануила. Он показан ■ ореоле, который поддерживает двумя руками Богоматерь на троне. Еммануил облачен ■ длинную рубашку, обвитую за шеей и на груди тонкой лентой. Как нам удалось показать ■ свое время, Христос представлен ■ особом облачении архиерея, используемом только в обряде освящения храма.<sup>35</sup> В алтарной апсиде под этим образом представлен еще один тип изображе-



Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря ■ Пскове. Вид ■ предaltarные своды и altarную апсиду. Роспись середины XII ■

ния священнодействующего Христа, в центре «Евхаристии» он показан стоящим за altarным престолом и демонстрирующим дискос с евхаристическим хлебом в левой руке.<sup>36</sup> Продолжая движение по вертикальной оси вверх, на лицевой стороне арки над конхой находим образ Христа-средовека в «Деисусе», на том же месте, что и ■ Софии Киевской. Однако в охридском изводе композиция Деи-

суса дополнена изображениями двух архангелов в белых литургических стихарях под плащами. Христологическая тема продолжается в «Вознесении» на своде вимы в образе благословляющего Христа, восседающего ■ центре огромной мандорлы. С большой вероятностью тема получала развитие ■ ■ несохранившихся образах на восточной подпирочной арке ■ в куполе.

С Еммануилом ■ конхе были связаны еще два образа Христа Еммануила ■ разных позах и одеяниях из иконных композиций «Богоматерь с младенцем ■ троне», фланкировавших в середине XI в. алтарную преграду.<sup>37</sup> Вместе они создавали уникальную структуру из трех икон Христа Еммануила, которая сразу бросалась ■ глаза при входе ■ Софию Охридскую. Теофанический образ Еммануила ■ мандорле из алтарной конхи был связан ■ ■ двумя другими теофаническими образами Христа в апсидах жертвенника и дьяконника охридского собора. В конхе жертвенника, являющийся в сияющем ореоле, Христос коронует двумя руками праведников ■ сцене «Сорок севастийских мучеников» — едином образе теофании и жертвы, семантически связанном с ■ ■ проскомидии.<sup>38</sup> В конхе дьяконника возникает образ Иоанна Предтечи, напоминающий о теофании Крещения, под его благословляющей рукой ниже окна показан Христос-священник (с тонзурой ■ короткой бородкой), ■ центре ряда с изображением римских пап напоминающий о том, кто есть истинный глава христианской Церкви.<sup>39</sup> Три образа Христа в алтарной конхе ■ боковых апсидах также создают в пространстве храма взаимозависимое целое, которое, по всей видимости, объединяли идея высшего священства и многогранный образ ехаристической жертвы.

Несколько необычных иконографических типов Христа были введены ■ композиции на стенах вимы. В сцену «Лествица Иакова» ■ северной стене включен нетрадиционный для этой иконографии образ Ветхого денями, удостоверянный греческой надписью (один из самых ранних примеров использования иконографического типа в византийской храмовой декорации).<sup>40</sup> ■ примыкающей к «Лествице Иакова» сцене «Явление Христа-Премудрости Иоанну Златоусту» Христос показан ■ виде ангелообразного юноши с крещатым нимбом, который вкладывает свиток в уста спящего создателя литургий.<sup>41</sup> В виде ангела с крещатым нимбом он представлен ■ в центре сцены «Гостеприимство Авраама» ■ южной стене вимы. Храмовая декорация Софии Охридской позволяет увидеть переплетение нескольких изобразительных структур, имеющих символический узел ■ образе Еммануила ■ алтарной конхе, который объединяет ■ вертикальный христологический ряд, ■ монументальные иконы по сторонам алтарной преграды, ■ ком-

позиции в апсидах, и образы в сценах на стенах вимы.

Редкое многообразие типов Христа, вызывающее ощущение оригинального иконографического эксперимента, составляет очень важную, ранее незамеченную, особенность всей программы Софии Охридской. Знаменательно, что новые образы Христа появляются ■ храмовой декорации одновременно с введением в алтарные программы таких тем, как «Причащение апостолов» ■ «Служба св.отцов» («Литургия Василия Великого» ■ Охриде), которые, согласно предложенной нами гипотезе, находят объяснение ■ контексте богословских идей, вызванных к жизни Великой схизмой 1054 г.<sup>42</sup>

В этой связи можно напомнить, что наиболее вероятным автором иконографической программы Софии Охридской был архиепископ Лев — один из инициаторов и главных участников — Великой схизмы, сформулировавший в своих трактатах важнейшие богословские аргументы византийской церкви.<sup>43</sup>

Во второй половине XI в. тема сопоставления разных образов Христа утверждается ■ иконографических программах византийских рукописей, отразивших, по всей видимости, общий замысел происходившей в это время «реформы» византийской иконографии. Самый известный ■ хорошо описанный ■ научной литературе пример дает Евангелие второй половины XI в. (Paris, Bibl. Nat., gr. 74). Медальоны с тронными изображениями ■ Ветхого денями, Еммануила ■ Платократора возникают в заставках к трем синоптическим евангелиям, ■ заставке к Евангелию от Иоанна они представлены в единой трехчастной композиции (fol. 1r, 64r, 104r, 167r). Интерпретируя иконографию миниатюр, исследователи указывали как ■ фундаментальные богословские идеи («вечность второго лица Св. Троицы», «единосущность Отца ■ Сына»),<sup>44</sup> так и на центральную тему Христологии, имеющую литургическое происхождение, что ясно подтверждается сопровождающими образы Христа литургическими надписями.<sup>45</sup> В качестве возможных источников указывались ■ другие тексты, к примеру, предисловия к евангелиям, в которых трактуется тема многообразных проявлений Христа.<sup>46</sup> Не вдаваясь в подробное рассмотрение данной рукописи, хотелось бы отметить такую ее важную особенность, как сходство иконографического решения с монументаль-





Собор Св. Софии в Киеве. Вид — алтарную апсиду. Мозаичная декорация середины XI в.



Христос-священник. Мозаика в восточной подпружной арке собора Св. Софии в Киеве. Середина XI в.

ными программами. Ряд образов Христа в медальонах, пронизывающий рукопись на правах основной символической структуры, находит ближайшие аналогии в храмовой декорации XI—XII вв. Похожа логика сопоставления изображений. Так, в заставку Евангелия от Луки с образом Пантократора включается медальон с изображением перво-священника Захарии, акцентирующий тему священства Христа — иконографическое решение, отмеченное в описанных выше храмовых декорациях. Для нас существенно, что Парижское Евангелие было создано в скриптории константинопольского Студийского монастыря, который являлся одним из центров богословской мысли в антилатинской полемике (монахом монастыря был автор основополагающих трактатов Никита Стифат<sup>47</sup>) в котором во второй половине 50-х годов XI в. стали создаваться рукописи с новыми иконографическими программами.<sup>48</sup>

Важность новизны темы сопоставления образов Христа в византийских рукописях второй половины XI в. может быть подтверждена и многими другими примерами. Один из самых экзотических дает миниатюра рукописи Гомеллий Григория Богослова из библиотеки Греческого патриархата в Иерусалиме (Taphou 14, fol. 106/107v), датируемой 60-ми годами XI в.<sup>49</sup> В цикле, иллюстрирующем проповедь на Рождество Христово, вместо традиционного «Поклонения волхвов» изображена уникальная сцена — каждый из пришедших к Богоматери трех волхвов (юноша, средовек и старец) держит на руках Христа, являющегося в образах Ветхого деньми, Пантократора и Еммануила. Для нас эта миниатюра, символика которой имеет глубокие древневосточные корни, особенно интересна как доказательство актуальности и полемической остроты темы, с середины XI в. получающей широкое распространение и провоцирующей иконографические эксперименты. В ту же эпоху в рукописях различного содержания, но всегда на символически важном месте, появляются изображения Ветхого деньми с Христом Еммануилом на коленях. В афонских Евангельских чтениях (Dionisiou, 587, fol. 3v) на это изображение, вписанное в инициал, указывает евангелист Иоанн, с текстом которого прямо соотносится иконография (Ин. 1: 18).<sup>50</sup> Второй половиной XI века датируется и «Лествица» из библиотеки Ватикана (Vatic. gr. 394, fol. 7).<sup>51</sup> Изображение введено в заставку первой главы трактата Иоанна Лествичника, который сам изображен в миниатюре указывающим на истинный образ Бога: Ветхий деньми также показан восседающим в мандорле, однако в руках Еммануила появляется крохотное изображение голубя, превращающее композицию в символический образ Св. Троицы. Так же как в храмовой декорации, образами Ветхого деньми Еммануила иконографический репертуар не ограничивался, во фронтисписах и заставках появляются и более редкие изводы, такие как «Ангел Великого совета» или «Еммануил во славе», которые подчас сочетаются в программе одной рукописи.<sup>52</sup> В целом византийские рукописи заметно восполняют картину иконографического развития второй половины XI в., с трудом восстанавливаемую по плохо сохранившимся росписям.

Рассмотрев ряд примеров, попытаемся выделить основные принципы и главный симво-



Христос-архиерей, освящающий храм, в композиции «Богородица с младенцем на престоле».  
Роспись конхи алтарной апсиды собора Св. Софии в Охриде. Середина XI в.

лический замысел, который, очевидно, существовал за разработанной «христологической» структурой в иконографических программах XI—XII вв. Можно утверждать, что эта структура не связана с каким-либо конкретным памятником, выступающим роли авторитетного образца. Выбор и комбинация типов меняется практически ■ каждой программе, хотя при этом заметны некоторые устойчивые предпочтения в размещении отдельных образов в пространстве храма (например, Мандилион ■ Керамион ■ подкупольных арках).<sup>53</sup> Наряду с особыми иконографическими типами в символический ряд также включаются изображения Христа из композиций, таких как «Деисус» ■ «Евхаристия», или сюжетных сцен, предполагающих выделенную фигуру Христа в мандорле («Вознесение», «Преображение», «Успение» на западной стене). ■ зависимости от контекста в едином, но многоликом, образе Христа акцентируются те или иные символические аспекты. Так, например, нерукотворные образы представляют единство Воплощения ■ искупительной жертвы (в этой связи Керामीон часто изображается на кровазо-красном фоне), но, кроме того, они ■ о чуде предложения Святых Даров в Евхаристии, подобном чуду создания первой нерукотворной иконы, которое, в свою очередь, указывает ■ высший догматический ■ литургический смысл иконопочитания ■ православном храме.

Состав изображений Христа весьма разнообразен, но некоторым типам отдается явное предпочтение. К числу ■ распространенных относятся образы Ветхого денями ■ Еммануила, часто располагающиеся близко друг от друга ■ купольной зоне или алтарном пространстве.<sup>54</sup> Сопоставленные иконографические типы воплощали мысль ■ вечности Богочеловека — богословскую идею, ясное всего выраженную Дионисием Ареопагитом в трактате «О божественных именах»: «Потому и ■ священных богоявлениях при мистических озарениях Бог изображается ■ как седой, ■ как юный: старец означает, что Он — древний и сущий „от начала“, юноша же — что Он не стареет; и оба показывают, что Он проходит сквозь все от начала до конца».<sup>55</sup> Примечательно, что византийский богослов XII в. Михаил Акоминат вносит ■ истолкование темы ясные литургические смыслы: «Белые волосы обозначают вечность. Это говорится о том, кто существует изначально, о Ветхом

денями. Тем не менее он был принесен в жертву за нас недавно, приняв лик ребенка при воплощении».<sup>56</sup> Слова Дионисия Ареопагита легко соотносятся с ранневизантийскими теологическими изображениями Христа в виде седовласого старца (синаяская икона VII в.<sup>57</sup>), тогда как Михаил Акоминат, кажется, видит перед собой иконографические типы Ветхого денями и Еммануила.<sup>58</sup> Юный Христос вызывает у него мысль ■ о вечном совершенстве ■ красоте, но о Воплощении и Жертве, неразрывно связанных с представлением о беззащитном ребенке. Ветхий денями и Еммануил неотделимы друг от друга, как неразделим Христос ■ таинстве Евхаристии, одновременно являющийся жертвой ■ принимающий эту жертву ■ небесах со Св. Троицей. Старец ■ ребенок, показанные как целое, образуют в «христологической структуре» основной смысловой узел и два взаимозависимых полюса, притягивающих и другие важные смыслы — ■ первую очередь, идеи священства и Св. Троицы.

Тема принесения жертвы может быть выражена непосредственно через введение в программу образа Христа-священника, как в росписи Софии Киевской, Св. Пантелеймона в Нерези ■ Спаса ■ Нередице. Иногда она передается через особые литургические детали ■ одеяниях Христа Еммануила (София Охридская, Велюса, Св. Стефан в Кастории), ведь ■ точки зрения византийских богословов Воплощение есть обязательное условие священства.<sup>59</sup> В некоторых случаях рядом с образами Христа появляются изображения служащих ангелов в стихарях (Нерези) или ветхозаветных первосвященников (София Киевская, Мирож, Св. Стефан Кастории), которые актуализируют литургическое содержание образа Великого архиерея. ■ данном контексте принципиально важно, что христологический ряд, как правило, проходит через сцену «Причащение апостолов» в алтарной апсиде, в которой изображается само таинство принесения жертвы и священнодействие Христа около алтарного престола. Вспомним, что под этим изображением ■ престолом находится реальная трапеза земной церкви, включенная в зрительный ряд из образов Христа.

Иллюзорное священнодействие ■ иконографии оборачивается реальностью Святых Даров. Принимая их в причастии, верующий мистически соединяется с многоликим Христом, ко-



Христос в центре композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды собора Св. Софии в Охриде. Середина XI в.

торый, по словам литургической молитвы, «*приносй и приносимый, приемляй и раздаваемый*». Знаменательно, что в XI—XII вв. содержание именно этой молитвы стало предметом сосредоточенных размышлений, богословских споров и даже главным сюжетом Константинопольских церковных соборов 1156 и 1157 гг., оказавших огромное влияние на духовную жизнь византийской империи. Идея молитвы, поставленная под сомнение некоторыми интеллектуалами, была не только защищена богословами XII в., но и провозглашена основополагающим принципом православного литургического сознания, что нашло отражение в соборных постановлениях, подтвержденных многочисленными цитатами из творений св. отцов.<sup>60</sup> Заметим, что содержание этой важнейшей литургической темы не могло быть представлено в сюжетной сцене или одним изображением. Единственным иконографическим решением была полифония иконных образов

Христа, раскрывавшая мистическую роль Христа в Евхаристии, когда он приносит жертву, сам является жертвой и принимает жертву на небесах как Второе лицо Св. Троицы.

Тема Св. Троицы неотделима от священства Христа, которое есть часть домостроительства спасения, осуществляемого триединым Богом. В программах она воплощается путем выделения трех образов Христа, как ярче всего видно на своде церкви Св. Стефана в Кастории. Огромную роль играет включение в христологический ряд образа Етимасии как древнего символа Св. Троицы, который может располагаться в купольной зоне, в своде вимы, в конхе или нижнем регистре алтарной апсиды. Одновременно Етимасия есть изображение алтарного престола, часто с крестом и орудиями Страстей в качестве прозрачного указания на жертву. В символическом образе Етимасии догматическая и литургическая составляющие христологического ряда сливаются воедино.

Это своего рода ключ к пониманию основного символического замысла всей изобразительной структуры. Несколько упрощая, он может быть сведен к идее нерасторжимого единства Св. Троицы ■ евхаристической жертвы. Именно эта идея покрывает всю совокупность смыслов, выраженную разными образами Христа. Идея ■ является чем-то принципиально новым, она абсолютно соответствует и духу, и букве святоотеческой традиции. Однако ее особая акцентация в византийских иконографических программах, начиная с середины XI в., требует объяснения, которое логично искать ■ богословских идеях эпохи.

Исследователями давно отмечено, что основной темой византийского богословия второй половины XI—XII вв. была антилатинская полемика, вдохновленная Великой схизмой 1054 г.<sup>61</sup> На эту тему написаны десятки трактатов, получивших распространение по всему византийскому миру. Об идеологическом значении темы ■ ее влиянии на жизнь церкви красноречиво говорит тот факт, что каждый из трех митрополитов, последовательно возглавлявших русскую церковь после 1054 г., посчитал необходимым создать особый антилатинский трактат,<sup>62</sup> ■ каждом случае представляющий собой новую компиляцию общевизантийских аргументов, разработанных богословами середины столетия. Центральным сюжетом полемики, ■ раньше, ■ позже не приобретавшим такого исключительного значения, был вопрос об опресноках — необходимости причащения квасным, а ■ пресным хлебом. Этот сугубо обрядовый вопрос был переведен византийскими богословами в совершенно принципиальную дискуссию о природе евхаристической жертвы, об истинном и ложном понимании священства Христа, его роли в литургии и домостроительстве спасения.<sup>63</sup> Можно сказать, что вопрос об опресноках стал импульсом к новому осмыслению основ византийской христологии, которая с середины XI в., ■ фоне резкого разрыва с латинским Западом, приобрела ■ просто богословское, но религиозно-политическое значение. Вновь акцентированное учение о Христе стало программным выражением происшедшей конфессиональной самоидентификации византийской церкви, впервые ясно сформулировавшей тезис о своем «православии», об обладании истинно христианским вероучением, неприятие которого равносильно ереси.

Для нас особенно важна внутренняя логика византийского богословия о Христе и его важнейшие смысловые акценты. Анализ трактатов позволяет выделить две главные и взаимозависимые темы. Одна из них, наиболее полно разработанная Львом Охридским, сосредоточена вокруг идеи истинного новозаветного священства Христа, отвергающего священство иудейское, которому привержены латиняне. Значение этой специально подчеркнутой богословской идеи для появления новых литургических тем ■ византийской храмовой декорации было показано нами ранее.<sup>64</sup> Однако наряду и в связи с темой особого священства Христа византийские богословы разрабатывали ■ другую не менее важную концепцию, суть которой состояла ■ новой акцентировке и всестороннем обосновании святоотеческого тезиса о неразрывном единстве евхаристической жертвы (Тела Христова) ■ Св. Троицы.

Актуальность темы определялась выявившимся ■ полемике 1054 г. принципиальным разногласием с латинскими богословами в вопросе о пребывании Святого Духа ■ мертвом теле Христа. Согласно православной концепции, подробно аргументированной ■ трактатах Никиты Стифата,<sup>65</sup> Св. Дух ■ покидал тело Христа после расятия, обеспечивая непрерывное единство Жертвы ■ Св.Троицы, осуществляющей домостроительство спасения. Зримым воплощением этого единства является православный квасной хлеб — «живая и обожненная плоть Христова».<sup>66</sup> Латинские теологи категорически не приняли этот тезис. Их позицию выразил кардинал Гумберт, папский легат ■ главный оппонент Никиты Стифата, писавший: «Хула, по которой вы утверждаете, что во время страдания и Расятия Господня, когда из ребра Его истекли кровь ■ вода, Святой и Животворящий Дух остался ■ Его обожженной плоти. Если бы это было верно, то Он бы не умер, а если бы не умер, то и не воскрес».<sup>67</sup> Таким образом, обрядовый спор об опресноках приобрел характер богословского конфликта по догматически важному вопросу о природе евхаристической жертвы. Была обретена линия противостояния, пропасть духовного раскола, самостоятельный богословский тезис, давший мощный импульс к развитию собственно православной идеологии. Примечательно, что, стремясь к созданию целостной теории, Никита Стифат объединил этот тезис с традиционной темой Filioque, кри-

тикой латинского добавления к Символу веры, которое также рассматривалось как разрушение единства Св. Троицы.<sup>68</sup>

По наблюдению исследователей, тема единства евхаристической жертвы и Св. Троицы, смысловая в антилатинском контексте, стала абсолютно доминирующей — византийской хронологии XI—XII вв.<sup>69</sup> Она может быть прослежена по многим трактатам от Никиты Стифата до Николая Мефонского, который в связи с посвященными Евхаристии соборами 1156 и 1157 гг. строит свое опровержение «латинствующей» ереси Сотириха Пантевгена на новом обосновании тезиса «единстве евхаристической жертвы — Св. Троицы. По всей видимости, пришло время осознать принадлежность духовных исканий второй половины XII в. к более крупному процессу, начавшемуся на 100 лет раньше. Антилатинская полемика как таковая, критика опресноков или Filioque, не составляли главное содержание этого процесса, хотя полемика была более широко известна, чем это принято думать, а в некоторых случаях можно заметить прямое отражение актуальных идей — отдельных иконографических мотивах.<sup>70</sup> Вероятно, важнейшее значение полемики вокруг Схизмы 1054 г. состоит в том, что она явилась стимулом и публицистическим фоном для нового определения вероучения византийской церкви, утверждения собственной системы духовных ценностей, создания узнаваемого образа православ-

вия, — внешне отличающегося от латинского Запада. Реформа храмовой декорации, всегда служившей для воплощения основных идеологем эпохи, наиболее полно представила происходящие изменения. Путем введения неизвестных на Западе иконографических тем и символических структур был сформирован новый образ истинно православного вероучения, в котором идеи Св. Троицы, евхаристической жертвы и священнодействующего Христа были проакцентированы с особой силой.

При этом мы фиксируем лишь видимые иконографические и богословские проявления более глубокого процесса, окончательно разделившего византийскую и латинскую традиции. Не вдаваясь в более подробное рассмотрение столь глобального сюжета, в связи с темой статьи заметим, что данный процесс имел свой камертон. Умами богословов владел образ Христа, являющего себя от вечного небесного бытия со Св. Троицей до осязаемой конкретности евхаристической жертвы на алтаре. Единственной возможностью донести этот образ до всех, сделать его зримым и действенным доказательством истинности православия было создание особой иконографической структуры. На наш взгляд, именно такой структурой стал символический ряд из разных образов Христа, который появился в византийской храмовой декорации середины XI в., отразившей новые идеи византийской хронологии после Великой схизмы 1054 года.

<sup>1</sup> Аналитический обзор проблемы — основе существующей научной литературы — теме см.: *Spieser J.-M. Liturgie et programmes iconographiques // Travaux et mémoires*, 1991. T. 11. P. 575—590.

<sup>2</sup> Grabar A. Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // *DOP*. 1954. Vol. 8. P. 161—199.

<sup>3</sup> Современные представления во многом определяли работы Г. Бабич — К. Уолтера, среди них особенно важны: *Babich G. Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII<sup>e</sup> siècle // Frühmittelalterliche Studien*. 1968. Bd 2. S. 368—396; *Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church*. London, 1982 (далее — *Walter*, 1982).

<sup>4</sup> Лядов А. М. Схизма и византийская храмовая декорация // *Восточнохристианский храм: Литургия — искусство* / Ред.-сост. А. М. Лядов. СПб., 1994. С. 17—35 (далее — *Лядов*, 1994); *Lidov A. Byzantine Church Decoration and the Great Schism // Byz.* 1998. T. 68/2. P. 381—405.

<sup>5</sup> Об основных иконографических типах Христа см.: *Weasel K. Christusbild* // RBK. 1963. Bd.I. Sp. 966—1047; *Lucchesi Palli. Christus-Scnderpente* // *LCL*. Bd I. S. 390—400. Использование разных иконо-

графических типов Христа встречается уже в программах — VI в., — примеру, в мозаиках Сан Витале в Равенне, где главный образ юного Христа в колке соседствует с образом Христа-средовека — медальоне свода предaltarной арки (*Warland R. Das Brustbild Christi. Rom; Freiburg; Wien*, 1986. S. 245, Abb. 62, 117). Другой еще более известный пример дает Евангелие Раббулы 586 г., где и — полностраничных, и — маргинальных миниатюрных присутствуют два разных образа Христа. О ранней традиции таких изображений см.: *Thierry N. Sur un double visage byzantin du Christ du VI<sup>e</sup> siècle au VIII<sup>e</sup> // Studi in memoria di Giuseppe Bovini. Roma*, 1989. Vol. 2. P. 639—657. Ранневизантийские представления о полиморфизме Христа проакцентированы в ст.: *Догрон Ж. Священные образы — проблема портретного сходства // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А. М. Лядов. М., 1996. С. 26—28.

<sup>6</sup> Милькович-Пепек П. Велюса. Скопје, 1981. С. 192—195. Если изображения Пантократора — Эммануила в куполах иконы и придела сохранились хорошо, то в куполе нартекса остались только буквы IC — фрагмент нимба. Однако присутствие здесь образа Ветхого

денным кажется — вероятным (Там же. С. 193, с. V, сл. 53-53а).

7 Там же. С. 205—209. Ст. 65. Необычное иконографическое решение может быть связано с текстом видения св. Нифонта, образ которого представлен слева от алтарной апсиды, возможно, — указание — пересечение — придела.

8 Sinkević I. The Iconographic Program of the Church of St. Panteleimon at Nerezi, Macedonia: M. A. Thesis, 1988. P. 130—150 (далее — Sinkević, 1988).

9 О — иконографического — в программах росписей см.: Лидов А. М. «Христос-священник» и иконографических программах XI—XII // ВВ. 1994. Т. 55. С. 191—192 (далее — Лидов, 1994а).

10 Sinkević, 1988. P. 114, 126. Фрагменты композиции были раскрыты во время реставрации 1972 г. (ЗЛУ. 1974. Т. 10. С. 314). Волосы Христа, —

серой краской, указывают на тип Ветхого денным. 11 См.: Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria. Byzantine Art in Greece. Athens, 1985. Fig. 19—20. P. 19 (далее — Pelekanidis, Chatzidakis, 1985).

12 Трудно сказать, когда точно эти напечатавшиеся лентцы, достаточно широко распространенные в подвизанной — раннехристианской традиции, стилистической особенностью архиерейского стихаря. Скорее всего, это произошло уже в средневизантийскую эпоху. XII в. Феодор Вальсамон — ротамо! только с одеваниями избранных епископов (Голубинский Е. История русской церкви. М., 1904. Т. 1, ч. 1. С. 255). Для Симеона Солунского — XV в.

— являются — архиерейского достоинства, символизирующих «благодать учительства» (PG. Т. 155. Кол. 712; Писания св. отцов — учителей церкви, относящиеся к истолкованию пр. богослужения. СПб., 1956. Т. 3. С. 19).

— византийский иконограф см.: Lidov A. Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Ahtala // Зограф. Белград, 1989. Т. 20. С. 42—43; Lidov A. The Mural Paintings of Akhtala. M., 1991. P. 49—50.

13 Pelekanidis, Chatzidakis, 1985. Fig. 7. P. 85.

14 Ibid. P. 23—25; Malmquist T. Byzantine Twelfth Century Frescoes in Kastoria. Uppsala, 1979; Gerstel S. Monumental Painting and Eucharistic Sacrifice in the Byzantine Sanctuary: the Example of Macedonia: Ph. D. diss. New York University, 1993. P. 27—29 (далее — Gerstel, 1993).

15 Изображение Ветхого — «Благовещении» — достаточно редким мотивом, появляющимся в византийской иконографии XI—XII вв. Более ранний пример дают кипрские росписи Асиу (1105/1106 г., прописаны в начале XIV в.), в которых «Благовещение с Ветхим денным» — расположено — предaltarной аркой (Stylianou A., J. The Painted Churches of Cyprus. London, 1985. Pl. 65) (далее — Stylianou, 1985). К началу — и — икона «Утоление Благовещение» из ГТГ, в которой изображение старца — сегменте леба сопровождается выразительной славянской надписью «Иисус Христос Третьякий Ветхий денным» (Государственная Третьяковская Галерея: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство — начала XV — М., 1995. С. 47—50; Smirnova E. L'Annonciation, icône de Novgorod du XII<sup>e</sup> siècle // Зограф. Белград, 1996. Т. 25. С. 31—38). За-

— попутно, что наиболее оригинальные особенности этой уникальной иконы — изображения Ветхого денным — жертвенного младенца Христа — груди Богоматери — сознательно сопоставлены. На наш взгляд, автор иконографического замысла стремился отразить наиболее актуальные для эпохи символические идеи, последовательно реализованные в современной храмовой декорации.

16 Об основных символических смыслах Ет — см.: von Boguay Th. Hetimasia // RBK. 1971. Bd. 2. Sp. 1189—1202.

17 Pelekanidis, Chatzidakis, 1985. P. 52. Fig. 17; Gerstel, 1993. P. 30—31.

18 Сарбьянов В. Д. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // ВВ. 1994. № 4. С. 274—283 (далее — Сарбьянов, 1994).

19 Там же. С. 276—277.

20 Мясоедов В. К. Фрески Спаса-Нередицы. Пг., 1925; Сарбьянов, 1994. С. 283—287.

— Размещение Ветхого денным на своде апсиды, по-видимому, было достаточно традиционным в Комнинскую эпоху. Ближайший — времени пример находим в росписях — XIII — из церкви Св. Софии в Мо — (Греция). См.: Shafran K. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982. P. 176. Примечательно, — наиболее распространенной альтернативой такого иконографического решения является изображение на своде Христа, восседающего — радуге с окруженного ореолом-магдолой, — композиции «Вознесение» (равный пример в Софии Охридской). Идея теофании — божественной славы определяла здесь символический —

— Сарбьянов, 1994. С. 286.

23 Айвазов Д. В. Новый иконографический образ Христа // СК. 1928. Т. 2. С. 19—23; Лидов, 1994а. С. 187—192.

24 «Так священнейшее сопостоление образует вознесение Иисуса — Его с плотью одесную Отца превраще — начальства, и власти, — силы, — говорится — литургическом толковании Симеона Солунского. См.: Писания св. отцов... Т. 2. С. 184, а также с. 190.

25 Истолкование программы см.: Пивоварова Н. В. Ктиторская — иконографической программе церкви Спаса — Нередице // ВИД. 1991. № 23. С. 148—152; Лидов, 1994а. С. 192.

— Stylianou, 1985. P. 157—185.

27 Jolivet-Levy C. Les églises byzantines de Carpathos: Le programme iconographique de l'apside et de — abords. Paris, 1991. P. 132—135 (с основной библиографией) (далее — Jolivet-Levy, 1991). Полное изображение в медальоне почти совершенно разрушено, видна — часть кимба. Предполагают, — здесь мог быть образ Богоматери — святого патрона церкви. Однако образ Христа в столь важном — кажется нам более вероятным, близкую — времени аналогю находим в росписях каторской церкви Панатии Мавритиоса, где красочный медальон с Христом Еммануилом также представлен — центре алтарной апсиды.

28 Ibid. P. 134—135; Thierry N. Deux notes à propos du Mandylion // Зограф. Белград, 1980. Т. 11. С. 16.

29 В росписи Чарикли Килисе, расположенной неподалеку и входящей — ту — группу из трех церквей на четырех колонках, спена «Гостеприимство Авраама» размещена над апсидой жертвенника. Еще раньше она появляется — северной апсиде (жертвенника?) в Новой церкви Токали. См.: Jolivet-Levy, 1991. P. 99—100. Pl. 67, fig. 1. Таким образом полуфигура Авраама —



южной апсиде, являющаяся своеобразной аллюзией одновременно на древнюю тефонию, на ветхозаветный прообраз ехзархической жертвы и на Св. Троицу, принадлежит к хорошо известной в Каппадокии иконографической традиции. В данном контексте литургический смысл Махидилона — «нерукотворного образа» над алтарным престолом — более понятен.

<sup>30</sup> Дареская Т. Ю. Некоторые особенности иконографической программы росписей церкви Благовещения на Мачини («в Аркасах»), близ Новгорода // ДРИ: Исследования — атрибуция. СПб., 1996. С. 83—84; Сарбабанов, 1994. С. 287—290.

<sup>31</sup> Grigoriadou-Cabagnols H. Le décor peint de l'église de Samari en Messénie // Cah. Arch. 1970. Vol. 20. Fig. 4—5. P. 182—185. Исследование иконографического см.: Belting H. The Image and Its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion. New York, 1990. P. 122—129. О символической связи этого образа с Махидилоном см.: Герстель Ш. Чудотворный Махидилон: Образ Спас Нерукотворного — византийских иконографических программ // Чудотворная икона в Византии — Древней Руси. Изд. 3. С. 80.

<sup>32</sup> Росписи Софии Охридской датируются временем правления архиепископа Льва (1037—1056 гг.), в вероятности, появились в последние годы этого правления. Датировка — фресок Софии Киевской колеблется в пределах нескольких десятилетий XI в. Наиболее правдоподобной представляется дата освящения этого собора 11 — 1046 г., независимо предложенная В. Н. Лазаревым и А. Поппе и поддерживаемая в работе: Акентьев К. К. Мозаики киевской Софии — «Слово» митрополита Иллариона в византийском литургическом — // Литургия, архитектура

и искусство византийского мира / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995. С. 80. Однако современные архитектурно-археологические исследования — утверждают, что — были сделаны некоторые время спустя, с большой вероятностью уже после освящения собора, — того, — был заложен восточный регистр — алтарной апсиде (Тошкая И. Ф. Иссле-

— строительного производства Киевской Софии // Проблемы изучения древнерусского зодчества. СПб., 1996. С. 26—29). На — взгляд, — мозаик с новой иконографической программой мог быть митрополит Ефрем (1055—1065 гг.), при котором состоялось новое освящение храма (4 ноября) — который был

автором недавно обнаруженного антилатинского трактата — об опресноках, возникшего — прямым — Схизмы 1054 г.

<sup>33</sup> Лидов, 1994а. С. 188—189.

<sup>34</sup> Walter, 1982. P. 184—196; Лидов, 1994. С. 18—19.

<sup>35</sup> Лидов А. М. Образ «Христа-архидиак» — иконографической программе Софии Охридской // Зограф. Белград, 1986. Т. 17. С. 5—20. См. также: Византизм в Русь. М., 1989. С. 65—90.

<sup>36</sup> Там же. С. 8—9. Иконография рассмотрена: Grabar A. Les peintures murales dans le chœur de St. Sophie d'Ochrid // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 258—280; Babić G. Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209) // Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Athens, 1981. T. 2. P. 32—33; Kerpetsis V. Tradition iconographique et création dans une scène de Communion // JOB. 1981. Bd 32/5. P. 443—451. Выделение особого иконографического типа «Молитва проskomидии» (Grabar, 1954. P. 174) —

кажется оправданным, перед нами один — двух основ-

ных изводов темы «Причащение апостолов» или, лучше, «Евхаристия», сочетающей изображения разновременных литургических эпизодов. Изображение — левой руке Христа иногда трактуется — огромная фреска (Bypul B. Византийские фрески у Югославия. Белград, 1975. С. 10), что, на наш взгляд, маловероятно. См.: Лидов, 1988. С. 9.

<sup>37</sup> Mijhović-Pepek P. La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé — nord de l'iconostase de St. Sophie — Ochrid // Akten des XI. international Byzantinistenkongress 1958. München, 1960. S. 388—391; Лидов, 1988. С. 9—11, рис. 5—6.

<sup>38</sup> Толстая Т. В. «Сорок севастианских мучеников» в иконографической программе жертвенника Софии Охридской // BS. 1995. Т. 56/3. С. 743—752. Fig. 1.

<sup>39</sup> Лидов, 1994а. С. 190—191.

<sup>40</sup> Лидов, 1988. С. 11—12.

<sup>41</sup> Грозанов Ц. Явления Премудрости св. Јовану Златоустом у св. Софии Охридской // ЗРВИ. 1980. Т. 19. С. 147—154; Лидов, 1988. С. 13.

<sup>42</sup> Лидов, 1994. С. 17—27.

<sup>43</sup> Снегоров И. История — Охридска архиепископия. София, 1924. Т. 1. С. 195—197, 266—267; Smith M. H. «And Taking Bread...» Cerularius and the Azyme Controversy of 1054. Paris, 1978. P. 107.

<sup>44</sup> Grabar A. La représentation de l'Intelligence dans l'art byzantin du Moyen Age // Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Paris, 1968. T. 1. P. 54—56; Der Nersessian S. Recherches sur les miniatures du Parisinus gr. 74 // JOB. 1972. — 21. P. 109—117.

<sup>45</sup> Tsuji S. The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74 // DOP. 1975. T. 29. P. 174—187.

<sup>46</sup> Galavaris G. The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. P. 93—100.

<sup>47</sup> Michel A. Die Vier Schriften des Niketas Stethatos über die Azymen // — 1935. Bd 35. S. 308—336; Niketas Stethatos. Opusculs et lettres / Ed. J. Darrouzes. Paris, 1961.

Прямому искреннюю признательность Dr. Ingard Hutter, — меня с вынодами ее еще находившейся в печати работы, в которой обосновывается датировка Парижского Евангелия концом 50-х годов XI в. — мысль о — иконографических

программ в рукописях Студийского скриптория. См.: Hutter I. Theodoros Bibliografos und die Buchmalerei in Studium // OPOPA: Studi in onore di mgr. Paul Canart per il LXX compleanno (Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. 1997. T. 51). P. 177—203, 198—200. В данной — особое — приобретает факт суще-

— рукописей, иконографических программ которых отразили политико-религиозную ситуацию после Схизмы 1054 г. См.: Kalavrezou I., Trahoula N., Sabar S. Critique of the Emperor in the Vatican Psalter gr. 752 // DOP. 1993. T. 47. P. 197—219.

<sup>49</sup> Auner T. The Impact of the Liturgy on Style and Content: The Triple-Christ Scene in Taphou 14 // JOB. 1982. Bd 32/5. S. 459—467.

<sup>50</sup> The Treasures of the Mount Athos. Athens, 1973. Vol. 1. Pl. 191. P. 435.

<sup>51</sup> Martin J. The Illustrations of the Heavenly Ladder by John Climacus. Princeton, 1954. P. 49, fig. 70.

<sup>52</sup> Яркий пример — двух редких иконографических типов дают миниатюры синаяской рукописи Гомеий Григория Назанзиана (Sinai, gr. 339, fol. 9v), где «Кымакуллос славе» изображен в заставке Второй проповеди — Паску, — «Христос Ангел Великого Со-

вета» представлен ■ том же листе слева от инициала, также ■ виде теофанического видения, созерцаемого совместно пророком Аввакумом и св. Григорием Назианзином: *Der Nersessian S. Note sur quelques images ■ rattachant au thème du Christ-Ange // Cah. Arch. 1962. Vol. 13. P. 209—216, fig. 25. Об изображениях «Еммануил по славе» см.: Weyl Carr A. Gospel Frontispieces from the Comnenian Period // Gesta. 1982. T. 31/1. P. 3—20; Nelson R. S. The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980. P. 55—73.*

<sup>53</sup> По всей видимости, такое расположение было связано с местонахождением реальных реликвий Мавдилю ■ и Керамиона, которые, по свидетельству источников, были подпелены к подкупольным аркам церкви Богоматери Фарос Большого императорского дворца в Константинополе. «Там были два богатых сосуда ■ золота, которые ■ посреди церкви ■ двух толстых серебряных ■ деиц; ■ одним из ■ сосудов была черепица, а ■ другим — кусок полотна» (*Роберт де Кларк. Завоевание Константинополя. М., 1986. С. 59—60.*)

<sup>54</sup> До последнего времени наиболее серьезный ■ лиз иконографических типов Ветхого деня ■ Еммануила был предложен в старой работе Г. Милле, которой пользовались практически все, писавшие ■ эту тему: *Millet G. La Dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances. Paris, 1945. P. 42—44, 61—81 (далее — Millet, 1945).* Недавно появились ■ новые работы: *Glichitch A. Iconographie du Christ-Emmanuel, origine et développement jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle (thèse de doctorat) Paris, 1990; Bingham S. The Image of God the Father in Orthodox Theology and Iconography and other Studies. Torrance, 1995.*

<sup>55</sup> Дионисий Ареопagit. О божественных именах. О мистическом богословии / Изд. Г. М. Прохорова. СПб., 1994. С. 294—295.

<sup>56</sup> Millet, 1945. P. 43.  
<sup>57</sup> Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons. Princeton, 1976. ■ 16. P. 41—42, pl. XVIII, LXII—LXIII.

<sup>58</sup> Примечательно, что только с середины XI ■ (самые ранние примеры ■ Софии Охридской и Парижском Евангелии gr. 74), ■ иконографическими ■ закрепляются именуемые ладиски «Ветхий денями» ■ «Еммануил». Ранее надпись «Еммануил» могла сопровождать изображение Христа старца ■ типа Ветхого деня, как ■ упомянутой синайской ■ VII в., или образ Пантократора ■ византийских монетах X в.

<sup>59</sup> Houssiau A., Mondet J.-P. Le sacerdoce du Christ et de ses serviteurs selon les pères de l'église. Louvain-la-Neuve, 1990. P. 133—136.

<sup>60</sup> Материалы собора см.: PG. T. 140. Col. 137—282. См. также: Успенский Ф. Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1891; Черемухин П. Константинопольский собор 1157 года и Николай, епископ Мефонский // Богословские труды. 1960. Т. 1. С. 87—109 (далее — Черемухин, 1960).

<sup>61</sup> Чельцов М. Polemika между грек ■ и латинянами по вопросу об опресноках ■ XI—XII веках. СПб., 1879; Michel A. Humbert and Kerullarius. Quellen und Studien zum Schisma des XI. Jahrhunderts. Paderborn, 1924—1931. Teil 1—2 (далее — Michel, 1924—1931).

<sup>62</sup> Подскальски Г. Христианство ■ богословская литература в Киевской Руси (988—1237 гг.). СПб., 1996. С. 280—290, 451—452. О греческом трактате митрополита Ефрема (1055—1065 гг.), недавно обнаруженного ■ Ватиканской библиотеке, см.: Чичуров И. С. Схизма 1054 г. и антилатинская полемика ■ Киеве (середина XI—начало XII в. // *Russia mediaevalis. München, 1998. Bd 9/1. S. 43—53.*

<sup>63</sup> Erickson J. H. Leavened and Unleavened: Some Theological Implications of the Schism of 1054 // *St. Vladimir's Theological Quarterly. 1970. 14/3. P. 155—176.*

<sup>64</sup> Лидов, 1994. С. 17—35.

<sup>65</sup> Michel, 1935. S. 308—336; Бусыгина М. А. Dogmatическое содержание полемик об опресноках в XI ■ // Патрология. Философия. Герменевтика: Тр. Высшей религиозно-философской школы. СПб., 1992. Т. 1. С. 20—27.

<sup>66</sup> Michel, 1924—1931. Teil 1. S. 328.

<sup>67</sup> T. C. Acta et scripta, quae de controversiis ecclesiae graecae et latinae seculo undecimo composita extant. Lipsiae; Margurip, 1851 (repr. — Frankfurt, 1968). S. 137; Бусыгина, 1992. С. 22.

<sup>68</sup> Smith M. H. «And Take Bread...»: Cerularius and the Azyme Controversy of 1054. Paris, 1978.

<sup>69</sup> Smith M. H. «And Taking Bread»: The Development of the Azyme Controversy. Paris, 1982; Бусыгина М. А. ■ изучению догматического содержания византийской полемической традиции в XI—XII вв. // Славяне и их соседи. Католицизм ■ православие в странах Центральной и Восточной Европы в средние века. М., 1991. С. 5—15. О Николае Мефонском см.: Арсений (Иващенко). Два неизвестных сочинения Николая, епископа Мефонского, писателя XII века. Новгород, 1897; Черемухин, 1960. С. 87—109; *Nicholas of Methone. Treatise Against Soterichos / Ed. A. Demetropoulos. Hildesheim, 1965.*

<sup>70</sup> ■ примеру, демонстрируемый дискос ■ руке Христа ■ «Евхаристия» или ряд из ■ римских пап в дьяконике Софии Охридской. См.: Лидов, 1994. С. 24—25.

Alexei Lidov (Moscow)

## THE IMAGES OF CHRIST IN CHURCH DECORATION AND THE BYZANTINE CHRISTOLOGY AFTER THE SCHISM OF 1054

### Summary

The theological polemics which flared up with the Schism of 1054 are lately regarded ever more frequently among the key factors of Byzantine

spiritual development in the 11th and 12th centuries. As we see it, these polemics determined essential innovations in the mid-11th century Byzantine church decoration — namely, the introduction of new altar themes, «The Communion of the Apostles» and «The Liturgy of Holy Fathers», as well as the rare images of Christ as Priest. All together, these iconographic themes embodied the idea of Christ's unique New Testament priesthood as visual in the disputes with Latins on the azymes and the nature of the Eucharistic Sacrifice (see: Lidov A. M. Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 // Byz. 1998. T. 68/2. P. 381—405.

Another pivotal feature of iconographic programs of the 11th and 12th centuries — the emergence of new, non-traditional images of Christ — can also be explained in this context of the theology of Schism. The Ancient of Days, Emmanuel, the Mandylion and other rare, and not so rare iconographic types began to appear alongside the Pantocrator. Though most of them were known in Byzantine art even before the 11th century, the introduction to church decoration of the various images of Christ perceived as one symbolical text, their arrangement in the essential spatial areas, and declarative comparison deserve special analyses and explanation.

Alongside the idea of the New Testament priesthood of Christ, and in connection with it, Byzantine theologians were working out another concept, whose essence lay in an all-round substantiation of a patristic premise on the unseverable unity of the Body of Christ (the Eucharistic Sacrifice) and the Holy Trinity. The topicality of this issue was determined by a profound controversy with Latins, which became graphic in the polemics of 1054, on the presence of the Holy Spirit in the dead Body of Christ, whose firm denial by Latin theologians gave a powerful impetus to Orthodox Christian ideology, which in the mid-11th century was in a greater need than ever of a new self-identification after its dramatic break with the West. Regarded in an anti-Latin context, the theme of unity of the Eucharistic Sacrifice and the Holy Trinity gained absolute domination in Byzantine Christology of the 11th and 12th centuries. It can be traced in many treatises from Nicetas Stephtatos to Nicholas of Methone. The image of Christ reigned in the theological minds in a cosmic range from an eternal heavenly presence in the Holy Trinity to the Eucharistic Sacrifice on the earthly altar. To enrich church decoration with new images of Christ as a basic manifold iconographic structure was the only chance to bring the concept underlying them down to everyone as graphic and effective proof that Eastern Christian was the true doctrine.

# UN ASPECT DE L'ART PROVINCIAL, TÉMOIGNAGE DES ATELIERS LOCAUX DANS LA PEINTURE MONUMENTALE

Maria Panayotidi (Athènes)

**A**vant d'aborder mon sujet, je voudrais préciser que le terme «atelier» est utilisé pour désigner l'existence de plusieurs — ou au moins de plus d'un ensemble de peintures murales — qui présentent des affinités très étroites. Ces ensembles ont été localisés dans des régions assez proches et dans des périodes limitées.

Nous avons pu attester la présence d'ateliers locaux dans trois régions assez éloignées, aussi bien entre elles, que du centre culturel et politique de l'empire. Il s'agit du Magne au sud de la Grèce,<sup>1</sup> de la Cappadoce, ■ centre de l'Asie Mineure et de l'Italie méridionale.<sup>2</sup>

Dans le Magne existent des monuments du X<sup>e</sup> siècle.

Nous avons récemment découvert une partie de la scène de la Nativité qui appartient à la première couche de peintures murales au Taxiarche de Kéria; imprégnée d'archaïsme, elle date, paraît-il, de la première moitié du X<sup>e</sup> siècle.<sup>3</sup> Du décor original de Saint-Pierre à Palaeochora, qui appartient à peu près à la même époque, ■ subsiste qu'un fragment dans l'hémicyindre; il s'agit des images d'un évêque et d'un personnage vêtu de la mélote qui peut être identifié à saint Jean Baptiste ou au prophète Élie.<sup>4</sup>

Selon l'inscription dédicatoire, le décor original peint de Saint-Pantéléimon, près du village de Boularioi, date de 991/92.<sup>5</sup> On peut dater de la même époque les fragments de fresques de Saint-Philippe à Korogonianika, qui appartiennent essentiellement à la scène de l'Ascension, quelques peintures de la première couche de Saint-Nicétas à Képoula, les traces conservées aux Taxiarches près d'Alika, les vestiges de la

première couche picturale à Saint-Georges de Kéria et les fragments de la seconde couche de Saint-Pierre à Palaeochora.<sup>6</sup> Ces peintures, à cause des affinités très étroites qu'elles présentent, doivent être attribuées au même atelier. Il s'agit très probablement du même atelier local qui travaillait dans le Magne, au cours de tout le X<sup>e</sup> siècle. Et plus spécialement les peintures de Saint-Pantéléimon et la représentation de l'Ascension de Saint-Philippe semblent provenir de la même main.

En ce qui concerne cet atelier provincial, il est intéressant de noter du point de vue iconographique, que la représentation déjà adoptée pour la voûte ■ berceau du Béma est l'Ascension et que dans l'hémicyindre figurent déjà les évêques. Ces éléments sont très novateurs pour l'époque et indiquent une connaissance de l'art de la Capitale.<sup>7</sup>

En Cappadoce, on ■ depuis longtemps formulé l'hypothèse de l'existence d'un atelier local, celui de l'ancienne église de Tokali à Göreme. Il est connu par le décor peint de cette église, par les peintures de la voûte des Saints-Apôtres à Sinaï et par les peintures de Saint-Jean à Gülüdere, datant des années 913-920.<sup>8</sup>

La simplicité schématique et l'affinité que présentent toutes ces peintures du Magne et de Cappadoce, à savoir la manière de rendre le modelé et les drapés, leur tendance commune pour l'ornement géométrique schématisé et abondant, indiquent au moins des prototypes communs, interprétés par un milieu culturel analogue.

Nicole Thierry a depuis longtemps montré la dépendance étroite de cet atelier de Cappadoce vis-à-vis de l'art métropolitain.<sup>9</sup> Elle a présenté les affinités stylistiques de ces peintures avec l'Ascension dans la coupole de Sainte-Sophie à

Thessalonique et avec la mosaïque sur le tympan du narthex, au-dessus de la porte royale de Sainte-Sophie à Constantinople, représentant Léon VI (886—912) prosterné devant le Christ. Il est ainsi évident qu'il s'agit, aussi bien dans le Magne qu'en Cappadoce, d'ateliers régionaux qui suivent de près les tendances stylistiques de l'art métropolitain.

En Italie méridionale, la représentation du Christ, dans la conque, et celle de l'Annonciation de part et d'autre, sur le front de l'abside, sont conservées, dans la crypte de Sainte-Marina et Sainte-Christine à Carpignano. Ces peintures datant de l'an 959 sont la commande du prêtre Léon et l'oeuvre du peintre Théophylactos.<sup>10</sup> Plus tard, en 1020 le peintre Eustathios, dans la même crypte de Carpignano a exécuté sous la commande d'Aprilios (Avril) *...τας πανσεντας υκονας...* (...les vénérables images...),<sup>11</sup> c'est-à-dire les fresques du Christ trônant, dans l'absidiole gauche, et de la Vierge à l'enfant.<sup>12</sup> Le même commanditaire Aprilios est celui qui est responsable de l'image de la sainte éponyme Christine, sur la paroi voisine au nord,<sup>13</sup> la figure d'une autre sainte Christine, sur la même paroi,<sup>14</sup> et celles des trois saints, Théodore, Nicolas et Christine, sur le pilastre,<sup>15</sup> s'inscrivent dans un esprit analogue. Ces peintures, bien qu'elles ne soient pas l'oeuvre du même artiste, indiquent très probablement la persistance d'un atelier régional, comme nous l'avons vu pour le Magne.

On pourrait rattacher à ce groupe les peintures de la première couche de Sainte-Marie-de-la-Croix à Casaranello.<sup>16</sup> Il s'agit de deux saints avec une inscription dédicatoire,<sup>17</sup> dans le sanctuaire et de l'image de la Vierge à l'enfant ainsi que de la représentation de sainte Barbe sur deux piliers de la nef; bien que la manière de rendre les détails caractéristiques et le modelé du visage indiquent un peintre différent, les drapés ont une affinité étroite avec le groupe des peintures ci-dessus mentionné.

Les peintures également de la première couche de Saint-Pierre à Otranto, c'est-à-dire les représentations du Lavement des pieds et de la Cène, qui sont conservées sur la voûte en berceau du compartiment de l'angle nord-est (la prothèse dans le Béma) sont datées de la fin du X<sup>e</sup> siècle.<sup>18</sup> Or, parmi les peintures qui datent de la fin du X<sup>e</sup> siècle et du début du XI<sup>e</sup> siècle dans la région, l'oeuvre de Théophylactos, imitée par le peintre Eustathios,



Magne, Kéria, Taxiarche. Nativité, détail: — mage.  
Première moitié du X<sup>e</sup> siècle



Magne, Korogonianika, Saint-Philippe. Ascension, détail.  
Fin du X<sup>e</sup> siècle



Magne, Boularioi, Saint-Pantéléimon. Ascension, détail. 991—992



Magne, Képoula, Saint-Nicéas. Ascension, détail: apôtre.  
Fin du X<sup>e</sup> siècle



Magne, Palaeochóra, Saint-Pierre. Saint Christophe,  
détail. Fin du X<sup>e</sup> siècle

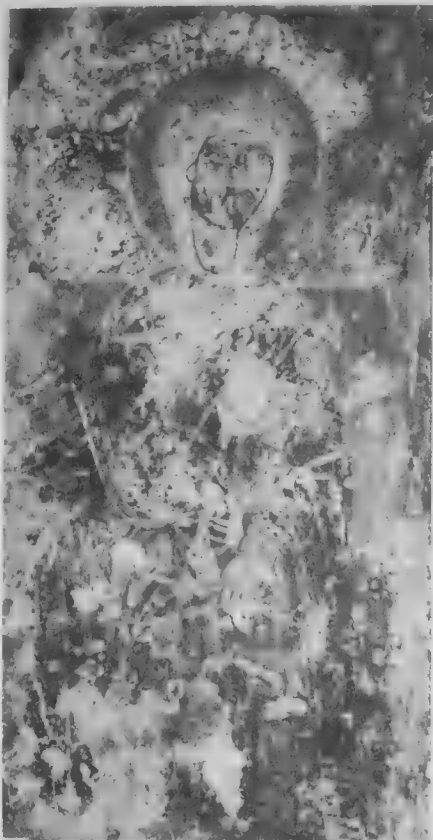


Cappadoce, Gülü dere 4, Saint-Jean. Ascension, détail (d'après Nicole Thierry). 913—920

présente des affinités assez importantes avec celle du peintre d'Otranto, pour revenir à l'opinion de Belting; on peut donc supposer que la peinture de Théophylactos à Carpignano et celle d'Otranto peuvent être considérées comme provenant du même atelier.<sup>19</sup> Ce ne sont pas seulement le modelé et les drapés qui y sont rendus d'une manière identique, mais également les traits du visage, à savoir le schéma et la manière de rendre les yeux avec les sourcils arqués, le nez et la bouche. Même un petit anneau blanc entre les narines et la bouche est repris de la même manière par le peintre d'Otranto. Or, celui-ci paraît avoir suivi des prototypes tout à fait novateurs. Les peintures qu'il a exécutées, constituent une «traduction» provinciale de l'art

métropolitain des dernières décennies du X<sup>e</sup> siècle; il est connu dans sa version monumentale de la représentation de Josué, vers 970—980, sur le mur ouest extérieur de l'église de la Vierge au monastère de Saint-Luc, en Phocide.<sup>20</sup>

Un autre groupe intéressant est constitué par les peintures murales de quelques églises dans le Magne, qui présentent un caractère très linéaire et archaïsant. Il s'agit de la première couche de Sainte-Kyriaki et de celle de la Dormition de la Vierge, au lieu dit Pentakia de Kounos; il en est ainsi pour le décor peint de Saint-Pierre près de Gardenitsa et pour celui de Saint-Mamas à Karavas de Kounos, sans parler de quelques fragments conservés à Saint-Théodore à Ano-Poula, près de Képoula.<sup>21</sup> Ces peintures présentent entre



Italie méridionale, Carignano. Chiesa di Santa Marina e Santa Cristina. Annonciation, détail: la Vierge. 959



Italie méridionale, Carignano. Chiesa di Santa Marina e Santa Cristina. La Vierge. 1020

elles des analogies stylistiques très frappantes. Ce n'est pas seulement la manière dont sont rendus le modelé et les drapés mais ce sont aussi quelques caractéristiques du visage qui indiquent que le même atelier local les a exécutées, comme le schéma ovale des yeux avec les sourcils épais et les grandes pupilles rondes, la forme du nez et les petites bouches. Certains de ces éléments et surtout le modelé et les drapés simplifiés, durs et schématiques,

évoquent une version provinciale du courant expressif qui provient de la Capitale, répandu en Grèce dans la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle. Celui-ci est surtout connu par les mosaïques et les fresques dans le catholikon de Saint-Luc en Phocide (1030–1060), par les peintures murales de la Vierge ton Chalkéon (des Chaudronniers), juste après 1028, et aussi par la seconde couche de l'église d'Episkopi en Eurytanie, aux environs de 1040.<sup>22</sup>





Italie méridionale, Casaranello. Chiesa di Santa Maria della Croce. La Vierge à l'Enfant (photo S. Kalopissi).  
Vers la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle



Italie méridionale, Carpignano. Chiesa di Santa Marina ■ Santa Cristina.  
Les saints Nicolas et Christine. Vers 1020

Ce courant continue à paraître en Grèce dans des monuments d'un caractère conservateur et provincial de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle;<sup>23</sup> il est connu jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle dans des monuments archaisants, comme l'indique par exemple le groupe de ces églises dans le Magne. Elles peuvent être datées de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, grâce à une inscription découverte sur les fresques de Saint-Mamas, qui mentionne l'année 6740 (= 1232), un Lundi, 12 Avril et la 5<sup>ème</sup> Indiction.<sup>24</sup> Un style archaïque et évoquant celui du XI<sup>e</sup> siècle, depourvu d'éléments spécifiques à cette période, constitue le trait typique de ce groupe des peintures. Seulement quelques détails du modelé cherchent à rendre la plasticité de la chaire, en accord avec la date de l'inscription.<sup>25</sup>

Il est intéressant de signaler que certaines peintures de Cappadoce présentent des affinités très étroites avec ce groupe du Magne. Il s'agit d'abord du décor peint d'une église double, conservée à Manavi Tatlarin, en Cappadoce, et dont l'étude a été publiée récemment;<sup>26</sup> d'autres églises dans la même région, déjà découvertes,<sup>27</sup> paraîtront dans des publications, ce qui nous donnera une idée plus claire de cet art produit, probablement, par un atelier local.

Ces peintures d'un caractère archaisant et populaire sont très différentes de tout ce que l'on connaissait jusqu'à présent en Cappadoce, datant du XIII<sup>e</sup> siècle; et en effet de nombreux ensembles — par rapport à ce qui est conservé — sont d'un caractère archaisant et populaire.<sup>28</sup> En plus,



Italie méridionale, Otranto. Cheisa di San Pietro. Lavement des pieds, détail: apôtres. Fin du X<sup>e</sup> siècle

les peintures de Manavi-Tatlarin rappellent directement, comme le groupe du Magne mentionné ci-dessus, la tendance picturale, expressive et linéaire, du XI<sup>e</sup> siècle. Toutefois, elles doivent être datées, comme on l'a déjà fait,<sup>29</sup> de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, à cause de certains éléments iconographiques et d'une plénitude charnelle présentée sur quelques visages.

Toutes ces peintures, dans le Magne et en Cappadoce, ont un caractère simple, empreint de symétrie, d'immobilité et d'absence de profondeur. Les personnages, de préférence en po-

sition frontale, sont peu nombreux, et sont disposés de façon paratactique. Les éléments du paysage sont réduits et traités de façon abstraite. Les silhouettes sont souvent trapues, aux corps plats et aux gestes gauches. Le modelé reste sommaire et schématique et la stylisation des détails est souvent brutale et expressive. Même la gamme chromatique est semblable dans ces groupes de peintures; elle est dominée par les rouges, les ocres et les bruns. La profusion des ornements avec la stylisation des formes et la simplification des schémas iconographiques con-



Magne, Kounos, Sainte-Kyriaki. Saint Laure, détail. Première moitié du XI<sup>e</sup> siècle



Magne, Kounos, Dormition de la Vierge. Sainte, détail. Première moitié du XI<sup>e</sup> siècle



Magne, Gardenitsa, Saint-Pierre. Entrée du Christ à Jerusalem, détail: les juifs. Première du XI<sup>e</sup> siècle

stituent d'autres caractéristiques communs, bien que ce soient en général des éléments typiques du goût provincial.

En Italie méridionale, les peintures de la crypte de Saint-Blaise à San Vito dei Normanni datent de 1196;<sup>30</sup> oeuvre du peintre Daniel, elles présentent également des analogies stylistiques comparables avec le groupe du Magne, et celui de Cappadoce, mentionnés ci-dessus. Ces peintures constituent, elles aussi, un courant artistique qui reprend le style expressif de la fin du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècles. En effet, comme nous l'avons vu, ce dernier est connu en Italie méridionale par le groupe des peintures autour de la première couche de Saint-Pierre à Otranto.

Les peintures du Magne et de Cappadoce trouvent également leur parallèle assez proche dans les fresques de la crypte de Sainte-Marie-des-anges à Poggiardo, en Italie méridionale;<sup>31</sup>

celles-ci doivent être à peu près contemporaines des fresques de Saint-Blaise à San Vito dei Normanni. Il s'agit ici, peut-être, d'un autre atelier provincial, les détails n'étant pas très semblables; basé aussi sur l'art du XI<sup>e</sup> siècle, il prolonge ses propres formes dans le temps.

Dans ce bref aperçu, nous avons essayé de tracer les limites de quelques ateliers locaux dans le Magne, en Cappadoce et en Italie méridionale, à savoir dans trois régions périphériques de l'empire et durant une période assez longue, du X<sup>e</sup>—XI<sup>e</sup> siècles au XIII<sup>e</sup> siècle. D'après ce témoignage, nous pouvons constater des analogies très frappantes dans les groupes de peintures provenant de ces ateliers locaux.

Nous constatons qu'il s'agit partout de la tradition de l'art officiel que gagne un caractère archaïsant, plus ou moins prononcé, tout en évoluant dans le temps; il se renouvelle seule-



Magne, Karavas de Kounos, Saint-Mamas. Ascension, détail: apôtre. Première moitié du XI<sup>e</sup> siècle

ment par quelques détails iconographiques et par quelques veines stylistiques provenant de l'art novateur; il se caractérise aussi toujours par la stylisation et le linéarisme, parallèlement à une tendance à exploiter les effets d'une abondance ornementale.<sup>32</sup> De plus pour le XIII<sup>e</sup> siècle, nous remarquons une persistance des formes du XI<sup>e</sup> siècle.

Durant les X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, les trois régions, dans lesquelles ont été localisés et examinés ces

ateliers de peintures, appartiennent à l'empire byzantin. Il est intéressant toutefois de signaler que les mêmes constatations de similitude entre les ateliers locaux sont valables, également, pour le XIII<sup>e</sup> siècle. Cependant à cette période, les conditions politiques, sociales et économiques de ces trois régions sont très différentes et la Capitale byzantine, elle-même, se trouve sous la domination latine. Le Magne se trouve menacé par les Francs du Peloponnèse;<sup>33</sup> la Cappadoce est



Cappadoce, Manavi-Tatlarin, église double. Entrée du Christ à Jérusalem, détail: deux juifs et un enfant sur l'arbre (d'après Jolivet et Lemaigre). Première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle

occupée par les Turcs seldjoukides, depuis presque cent-cinquante ans (1071)<sup>34</sup> et l'Italie méridionale, pour sa part, des lors (1071), est prise par les Normands.<sup>35</sup>

Dans une autre étude approfondie sur les conditions historiques, sociales et économiques

de chacune de ces régions, l'historien doit tenir compte de cette persistance culturelle de la part de la population, au moins jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, inchangeable même dans des conditions politiques très différentes.<sup>36</sup>

<sup>1</sup> Situé dans le sud du Peloponnèse, le Magne correspond à la péninsule intermédiaire qui aboutit au cap Ténare, et qui couvre une superficie de 1800 km.

<sup>2</sup> Certaines observations pour l'Italie méridionale et le Magne ont été présentées ■ 1988 ■ Martano: Panayotidi M. Quelques affinités intéressantes entre certaines peintures dans le Magne et dans l'Italie Méridionale // Ad ovest di Bizanzio Il Salento Medioevale. (Martano, 1988). Galatina, 1990. P. 117—123. Fig. 1—35.

<sup>3</sup> Panayotidi M. The Character of Monumental Painting in the Tenth Century. The Question of Patronage // Constantine VII Porphyrogenitus and His Age: Second International Byzantine Conference (Delphi, 1987). Athens, 1989. P. 315. Fig. 23 (d'après — Panayotidi, 1989).

<sup>4</sup> Panayotidi, 1989. P. 315, fig. 22; Drandakis N. Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης, Athènes, 1995. P. 56—57. Pl. 7 (d'après — Drandakis, 1995).

<sup>5</sup> Drandakis, 1995. P. 365 (où la bibliographie précédente). P. 369—388. Fig. 10—25.

<sup>6</sup> Panayotidi, 1989. P. 316. Fig. 25—27; Drandakis, 1995. P. 342—347. Fig. 4—7. Pl. 79—81, 356—357, 58—64; Fig. 4—8. Pl. 8—9.

<sup>7</sup> Panayotidi, 1989. P. 316. Il est intéressant également de noter que quelques évêques portent l'encheirion, qui est connu dans l'art métropolitain de cette même époque ■ peu près: Thierry N. Le costume épiscopal byzantin du IX au XIII<sup>e</sup> siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques) // REB. (Mélanges V. Grumel). 1966. T. 21. (Voir aussi: Thierry N. Peintures d'Asie mineure et de Transcaucasie au X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup>



Cappadoce, Manvi-Tatlarin, église double. Saint Philikas  
(d'après Jolivet et Lemaigre). Première moitié  
du XIII<sup>e</sup> siècle



Cappadoce, Manavi-Tatlarin, église double. Saint Antipas  
(d'après Jolivet et Lemaigre). Première moitié  
du XIII<sup>e</sup> siècle



Italie méridionale, San Vito dei Normanni, San Biaggio.  
Présentation du Christ au Temple, détail: prophetesse  
Anne. 1196



Italie méridionale, Poggiardo, chiesa di Santa Maria degli  
Angeli. Saint Georges, détail. Fin du XII<sup>e</sup> siècle



siècle. London; Variorum repr. 1977. № II. P. 313—315 (naissance—Thierry, 1977); Drandakis, 1995. P. 345, note 12. P. 372, note 10.

<sup>8</sup> Thierry N. Un atelier des peintures du début du X<sup>e</sup> siècle en Cappadoce: l'atelier de l'ancienne église de Tokalı // BAF. 1971. P. 170—178.

<sup>9</sup> Thierry N., M. Ayvalı Kilise ou Pigeonnier de Güllüdere // Cah. Arch. 1966. Vol. 14. Voir aussi: Thierry, 1977. № IV. P. 145—154; Thierry N. Haut Moyen-Âge en Cappadoce: Les églises de la région de Çavuşin. Paris, 1983. 1. P. 137—173. Pl. 56—88, a, b, d.

<sup>10</sup> Medea A. Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi. Roma, 1939. P. 109ff. Fig. 51, 53, 55 (naissance—Medea, 1939); Farioli-Campanati R. La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo // I Bizantini in Italia. Milano, 1982. P. 250—251, 268—269. Fig. 182, avec la bibliographie précédente (naissance—Farioli-Campanati, 1982); dernièrement: Falla-Castelfranchi M. Pittura Monumentale Bizantina in Puglia. Milano, 1991. P. 45—48. Fig. 22—24 (naissance—Falla-Castelfranchi, 1991)..

<sup>11</sup> Jacob A. Inscriptions byzantines datées de la province de Lecce (Carpignano, Cavallino, San Cesario) // Accademia Nazionale dei Lincei: Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche. 1982. Ser. 8. Vol. 37, fasc. 1—2. P. 41—48 (naissance—Jacob, 1982).

<sup>12</sup> Medea, 1939. P. 110 ff. Fig. 50, 52; Farioli-Campanati, 1982. P. 251, 268—269. Fig. 183, avec la bibliographie précédente; dernièrement: Falla-Castelfranchi, 1991. P. 58—61. Fig. 42.

<sup>13</sup> Medea, 1939. P. 113. Fig. 58; Jacob, 1982. P. 48—51; Falla-Castelfranchi, 1991. P. 58—61. Fig. 44.

<sup>14</sup> Falla-Castelfranchi M. La Pittura bizantina in Salento (secoli X—XIV) // Ad ovest di Bizanzio Il Salento Medioevale. P. 141—142. Fig. 17; Eadem. 1991. P. 61—62.

<sup>15</sup> Medea, 1939. P. 112. Fig. 56; Falla-Castelfranchi, 1991. P. 61. Fig. 43.

<sup>16</sup> Safran L. Redating some South Italian Frescoes: The First Layer at S. Pietro, Otranto, and the Earliest Paintings at S. Maria della Croce, Casaranello // Byz. 1990. T. 60. P. 328—332. Fig. 9—11; Safran L. S. Pietro at Otranto: Byzantine Art in South Italy. Roma, 1992. P. 65—66. Fig. 92—93 (naissance—Safran, 1992); Falla-Castelfranchi, 1991. P. 61—62, 70. Fig. 38, 52—55.

<sup>17</sup> Jacob, 1939. P. 51.

<sup>18</sup> Safran, 1992. P. 40—82. Fig. 20—27, Falla-Castelfranchi, 1991. P. 45—48. Fig. 25—29.

<sup>19</sup> Belting H. Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy // DOP. 1974. Vol. 28. P. 12—14.

<sup>20</sup> Panayotidi, 1989. P. 310—313. Fig. 20; belle photo en couleur: Chatzidakhi N. Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα: Οσους Λουκάς, Αθήνα, 1996. P. 13. Fig. 5 (naissance—Chatzidakhi, 1996).

<sup>21</sup> Panayotidi, 1990. P. 121. Fig. 12—20, avec la bibliographie précédente concernant ces monuments; Konstantinidi Ch. Ο Άγιος Μάμας στον Καρπάκι Κούβου Μόρα Μόνης // Αρχαιολογικά Επευδήα. 1990. T. 10. P. 141—165 (naissance—Konstantinidi, 1990); Drandakis N. Οι τοιχογραφίες του "Αγίου Πέτρου Γαρδένιας" // Φύλλα έτη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνά. Αθήνα, 1990. T. 4. P. 82—134; Drandakis, 1995. P. 259—306.

<sup>22</sup> Panayotidi M. La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclisme jusqu'à l'avènement des Commènes (843—1081) // Cah. Arch. 1986. Vol. 34. P. 91—97, 107. Fig. 22—31, avec la bibliographie

précédente; pour Saint-Luc dernièrement: Chatzidakhi, 1996. P. 19ff.

<sup>23</sup> Vocotopoulos P. Fresques du XI<sup>e</sup> siècle à Corfou // Cah. Arch. 1971. Vol. 21. P. 151—180. Fig. 4, 6—11, 14—17, 20—23.

<sup>24</sup> Konstantinidi, 1990. P. 143—144. Fig. 2.

<sup>25</sup> Ibid. P. 154—156; Drandakis, 1995. P. 304—306.

<sup>26</sup> Thierry N. Le thème de la descente du Christ aux Enfers en Cappadoce // ΔΧΑΕ. 1993—1994. Περ. 4. T. 17. P. 64—66; Jolivet-Lévy C., Lemaître Demešil N. Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce // Mon. Piot. 1996. T. 75. P. 21—63.

<sup>27</sup> Hamilton W. J. Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia, with some Account of their Antiquities and Geology. London, 1842. T. 2. P. 246—247; Rott H. Kleinasatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Leipzig, 1908. P. 249; Restle M. Kappadokien // RBK. 1978. Bd 3. Sp. 997 (Fig. 13), 1106; Hild F., Restle M. Kappadokien // TIB. Wien, 1981. T. 2. P. 292, cf. la critique des N. Thierry et I. Beldiceanu: Turcica. 1982. T. 14. P. 298—302 (naissance—Thierry, Beldiceanu, 1982); Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991. P. 233—234.

<sup>28</sup> Thierry N. L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XI<sup>e</sup> siècle au XIV<sup>e</sup> // DOP. 1975. Vol. 29. P. 105—110; Eadem. La peinture de Cappadoce au XIII<sup>e</sup> siècle: Archaisme et contemporanéité // Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200 (1986). Beograd, 1988. P. 359—376; Jolivet-Lévy C. Nouvelles découvertes ■ Cappadoce: les églises de Yüsekli // Cah. Arch. 1987. Vol. 35. P. 113—141, cf. surtout les conclusions, p. 134 et note 112 (naissance—Jolivet-Lévy, 1987). En ce qui concerne l'opinion de M. Restle pour l'attribution de certaines peintures de Cappadoce à la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle voir: Restle M. Zum Stil Kleinasiatischer Wandmalereien in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts // Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200. P. 349—358, cf.: Thierry, Beldiceanu, 1982. P. 298—302).

<sup>29</sup> Jolivet-Lévy, 1987. P. 60—62.

<sup>30</sup> Medea, 1939. P. 91—101, 121. Fig. 36—45; Falla-Castelfranchi, 1991. P. 111—118. Fig. 97—99, avec la bibliographie précédente.

<sup>31</sup> Medea, 1939. P. 128—147. Fig. 60—75; Falla-Castelfranchi, 1991. P. 111—118, 121. Fig. 100—105, avec la bibliographie précédente.

<sup>32</sup> Pour une analyse du problème du provincialisme voir: Wharton-Epstein A. The Problem of Provincialism: Byzantine Monasteries in Cappadocia and Monks in South Italy // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1979. T. 42. P. 28ff et spécialement p. 40, 45—46.

<sup>33</sup> Bon A. La Morée Franque: Recherches historiques, topographiques et archéologiques sur la Principauté d'Achaïe (1205—1430). Paris, 1969. P. 71—73.

<sup>34</sup> Vryonis S. The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century. Berkeley; Los Angeles; London, 1971. P. 85—133.

<sup>35</sup> Guillou A. Longobardi, Bizantini e Normanni nell'Italia Meridionale: Continuità o Frattura // Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia Meridionale: Atti del Secondo Convegno Internazionale di Studi (Taranto; Mottola, 197). Taranto, 1977. P. 23—61; Tramontana S. La monarchia normanna ■ aveva // Storia

d'Italia. T. 3: Il Mezzogiorno dai Bizantini ■ Federico  
П. Torino, 1983. P. 437—480.  
36 Les constatations ci-dessus se réfèrent à la con-  
frontation et à l'étude stylistique des monuments. C'est  
dans l'iconographie également que la tradition locale ■

manifeste clairement, en définissant aussi les  
particularités des ateliers indigènes. Ce n'était pas le but  
de ■ bref aperçu d'entreprendre une pareille étude, très  
difficile ■ cause de la conservation lacunaire des ense-  
mbles picturaux et de leurs programmes iconographiques.

Мария Панайотиди (Афины)

## ИСКУССТВО ВИЗАНТИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ. МЕСТНЫЕ МАСТЕРСКИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

### Резюме

В кратком очерке автор стремится обрисовать некоторые местные мастерские, работавшие в области Мани (Пелопоннес, Греция), в Каппадокии и в Южной Италии, т. е. в трех областях византийской периферии, на протяжении достаточно долгого времени, с X—XI по XIII в. Удастся констатировать удивительную стилистическую близость между произведениями, созданными этими местными мастерскими.

Данные мастерские опирались на традиции официального искусства, приобретавшего с течением времени более или менее выраженный архаический характер. Его обновление сказывалось лишь в отдельных иконографических деталях и в некоторых струйках стиля, проникавших из центра. Провинциальному искусству свойственны стилизация, линейаризм, а также стремление использовать эффекты орнаментального избытия. Кроме того, в XIII в. обнаруживаем пережитки форм XI в.

На протяжении X—XI вв. все три региона, где находились интересующие нас мастерские, были частью Византийской империи. Но даже в XIII в. можно констатировать сходство между вышеданными произведениями. Вместе с тем этот период все три региона находились в совсем разных политических, социальных и экономических условиях, сама византийская столица попала под латинское господство. Область Мани была под угрозой франков, захвативших Пелопоннес; Каппадокия была оккупирована турками-сельджуками в течение уже почти полутора столетий, с 1071 г.; Южная Италия, свою очередь, была в 1071 г. взята норманнами.

Дальнейшие углубленные исследования исторических, социальных и экономических условий каждого из этих регионов должны будут прояснить причины этого культурного постоянства, сохранявшегося по меньшей мере до XIII в., удерживавшегося невзирая на весьма различные политические обстоятельства.

# STYLISTIC TRENDS IN THE PALAEOLOGAN PAINTED CHURCHES OF THE MANI, PELOPONNESE

Sophia Kalopissi-Verti (Athens)

The Mani is the mountainous and rocky central peninsula of the southern Peloponnese. Shortly before the middle of the XIIIth century the Mani came briefly under the control of the Franks. However, it was recovered by the Byzantines soon after the battle of Pelagonia (1259) together with three other significant strongholds of the southern Peloponnese — Mistras, Monemvasia and Geraki — and remained under Byzantine rule until its occupation by the Turks in 1460.<sup>1</sup>

The metropolitan stylistic trends of the Palaeologan era were introduced in the Mani immediately after its recovery by the Byzantines in 1262. The church of Hagioi Theodoroi at Kaphiona,<sup>2</sup> a barrel-vaulted single cell restored and painted between 1263 and 1270 and most probably in 1263/64, may be considered ■ starting point. The church's dedicatory inscription mentions the *ktetor*, the bishop of Veligosti, and the *sevastokrator* Konstantinos Palaiologos, brother of the emperor Michael VIII, who was commander-in-chief of the military corps sent by the Byzantines to fight against the Latins in the Peloponnese.

Prof. Drandakis, to whom we owe the publication of the greatest number of the churches of the Mani, has proposed, rightly I think, that the wall paintings of Kaphiona were executed by a painter originating from or trained in Constantinople, who accompanied (or participated in) Konstantinos' military corps.<sup>3</sup> This hypothesis explains why the wall paintings of the church at Kaphiona follow the prevailing stylistic trend of the time of Michael VIII which values figural volume as much as ■ painterly modelling of the faces.<sup>4</sup>

This stylistic approach is encountered in monuments related to Michael VIII, such ■ the frescoes on the south façade of the Panagia Mavriotissa in Kastoria.<sup>5</sup> However, the closest parallel — stylistically and geographically — occurs in the first phase of the painted decoration of the Metropolis (Hagios Demetrios) of Mistra, commissioned between 1270—1285 by metropolitans who were in favour of the pronoun policy of the emperor Michael VIII.<sup>6</sup>

A similar progressive trend occurs in certain churches of the Mani painted approximately in the same period, as for example Hagia Paraskevi, formerly Hagioi Theodoroi, near the Caves of Diros.<sup>7</sup> Certain iconographic features, such as the depiction of the saints Theodore on the apse on either side of the Virgin, and the military character of the iconographic programme, have led to the assumption that the church could have been commissioned by ■ representative of the central government or by ■ official related to it after the restitution of the Mani to the Byzantines.

The frescoes of the second layer in the church of the Dormition in Kounos (Pentakia)<sup>8</sup> as well ■ those preserved in the main church of Hagetria<sup>9</sup> (Hodegetria) near the village of Hagia Kyriaki may be dated to the same time — i. e. during the reign of Michael VIII Palaiologos. Although certain Comnenian reminiscences and ■ tendency for stylization are still apparent in the modelling of the draperies, the emphasis laid on the rendering of the volume may be considered as a link of these paintings to the progressive trends of the time.

There are at least two patined decorations dated around the end of the XIIIth century which may be considered ■ reflecting the current progressive trend, i. e. the so-called



Mani, Kaphiona, Hagios Theodoros, apse. Melismos, detail. 1263—1270

«heavy style»: the frescoes of the narthex in the aforementioned church of the Hagetria<sup>10</sup> and the wall paintings in the church of Hagios Panteleemon in Kotraphi.<sup>11</sup> Though provincial in character and rendered in ■ stylized, linear way, these frescoes echo the current «heavy style» which reaches its peak in the narthex mosaics of the Kilise Camii in Constantinople and in the fresco decorations of the Protaton at Karyes and the Panagia Peribleptos at Ochrid; this style penetrates in the Peloponnese

■ shown in certain wall paintings of the Metropolis of Mistra.<sup>12</sup>

Alongside the aforementioned monuments which follow more or less the progressive contemporary trends, and in the same space of time, i. e. during the last four decades of the XIIIth century, there has been preserved ■ large group of wall paintings — about 40<sup>13</sup> — which represent ■ conservative provincial trend very widespread in the Mani as well as in other provinces. In the following reference will be

made to certain representative examples, preferably exactly dated.

The first example is the barrel-vaulted single-nave church of Nagioi Anargyroi at Kepoula, dated to the year 1265.<sup>14</sup> The dedicatory inscription mentions 12 donors and their offerings which amount to a total sum of 14 1/2 gold coins. The two painters — Nikolaos and Theodoros — originating from a village in the Peloponnese, make use of a linear style, reminiscent of the Comnenian principles. Certain figures are fine and slender, however others are more voluminous echoing the contemporary official trend.

The second example is also a single-nave barrel-vaulted church dedicated to the Archangel Michael in the village of Polemitas, dated to the year 1278.<sup>15</sup> The long foundation inscription lists approximately 30 donors with their families and enumerated their humble offerings consisting of small fields and olive trees. The style of the local painter — Georgios Konstantinonas — is characterized by linearity, simplification and Comnenian reminiscences mingled with echoes of the progressive tendencies.

The frescoes of the ruined church of the Virgin «*stou Koraki*» bear the closest affinities to the frescoes of the Archangel at Polemitas, so that they may be attributed to the same painter.<sup>16</sup> Moreover, the wall paintings in Hagios Georgios at Karinia,<sup>17</sup> sponsored by a lay couple in the year 1281, also bear a close stylistic resemblance to the fresco decoration of the church of the Archangel at Polemitas. Here a very fine linearity is shared with a tendency for a plastic rendering of the volumes.

Hagios Basileios «*stou Kalou*»<sup>18</sup> may be mentioned as the last example belonging to the same trend. Its frescoes can be dated to the last decades of the XIIIth century.

There is also another group of painted churches of the late XIIIth century which displays a more popular and expressive trend. Hagioi Anargyroi at Mina,<sup>19</sup> dating from the third quarter of the XIIIth century, with its somewhat awkward and disproportionate but very expressive figures, is a characteristic example of this trend.

To sum up: In the early Palaeologan period, i. e. in the last four decades of the XIIIth century, there seems to be in the Maniot monuments a clear differentiation in style and quality between the few monuments sponsored by donors



Mani, ■■■■ of Diros, Hagia Paraskevi, apse. Saint Theodore. Ca. 1260—1280

who represent the central authority or are somehow connected to it, such as Hagioi Theodoroi at Kaphiona and Hagia Paraskevi near the Caves of Diros on the one hand, and the majority of the preserved monuments — the other, which represent the humble donations offered individually or collectively by the rural population of the Mani. The first group is distinguished by its quality and style, which follow the contemporary artistic developments and are due to the social rank and financial ■■■■ of the patrons. The second group, by far more numerous, is characterized by a conservatism and a simplification of the pictorial process which reveals the mediocre cultural level of this remote province of the Byzantine empire.

The XIVth century is represented by a lesser number of wall paintings (about 16)<sup>20</sup> and is



Mani, near Hagia Kyriaki, Hagetria, sanctuary. The Ascension, detail. Ca. 1260—1280

characterized by a similar differentiation in style and quality.

The first dated fresco decoration of the XIVth century is found in the church of the Phaneromeni, near the village of Phrangoulia.<sup>21</sup> The few paintings preserved from this phase, sponsored by a group of priests in the year 1322/23 according to the dedicatory inscription, present a provincial version of the widespread Palaeologan style of the first quarter of the XIVth century, which is observed in certain paintings of the church of the Aphantiko in Mistra.<sup>22</sup>

The wall paintings of the church of Hagios Nikolaos at Kampinari, Platasa, constitute a milestone in the development of monumental painting in the XIVth century Mani.<sup>23</sup> The dedicatory inscription of the year 1337/38<sup>24</sup> makes reference to the restorer of the church and sponsor of the wall paintings of the central nave, Konstantinos Spanes, the military commander (τράπολος) of a region on Mt Taygetos where the Slavic tribe of the Melingoi was settled. Both the inscription, with its sophisticated content and its scholarly, metrical lan-

guage, and the quality of the frescoes, reveal the pretensions of the ambitious patron. The painters involved in the decoration of the central nave express themselves in an expressionistic way, lay emphasis on the volumes and combine dynamically moving figures with dramatic expressions. They apply the white lights in manneristic, rapid and audacious strokes on the flesh which is often rendered — in art the draperies — in a uniform colour, preferably a reddish ochre. The excellent workshop which executed the wall paintings of the central nave of the church follows one of the most progressive stylistic trends of the time. This trend seems to have originated in Constantinople and its closest parallels are encountered in later monuments related to the capital, such as Ivanovo (mid XIVth century)<sup>25</sup> and the works of Theophanes the Greek in Russia (last quarter of the XIVth/beginning of the XVth century).<sup>26</sup> However, the painters of Platasa were most probably summoned from Mistras where this expressionistic trend is represented in the south stoa of Aphantiko, dated to after 1366.<sup>27</sup>



Mani, near Hagia Kyriaki, Hagetria, narthex. Christ, from the Deisis. End of the XIIIth century



Mani, near Hagia Kyriaki, Hagetria, narthex. The Archangel Michael. End of the XIIIth century



Mani, Cotraphi, Hagios Panteleemon, north apse. Saint Panteleemon. Ca. 1300



Mani, Hagiol Anargyroi. Saint Hermolaos. 1265



Mani, Polemitas, the church of the Archangel Michael.  
The apostle Paul, from the «Ascension». 1278



Mani, Mina, Panagia «stou Koraki». The apostle Paul,  
from the «Ascension». Ca. 1280



Mani, Polemitas, the church of the Archangel Michael.  
Apostle, detail from the «Ascension». 1278



Mani, Mina, Panagia «stou Koraki». Apostle, detail from  
the «Entry into Jerusalem». Ca. 1280





Mani, «Stou Kalou», Hagios Basileios, apse. Saints Joannes Chrysostomos and Gregorios. Last decades of the XIIIth century



Mani, Mina, Hagioi Anargyroi. The Ascension, detail. Third quarter of the XIIIth century



Mani, Phrangoulia, Phaneromeni, apse. Church fathers. 1322—1323



Mani, Platsa — Kampinari, Hagios Nikolaos, central nave. Adam, from the «Anastasis». 1337—1338

The painters of the south aisle of St. Nicholas in Platsa, which was sponsored by a group of priests, ■ layman and the rest of the villagers («κοὶ τῶν λοιπῶν τῆς χώρας») ■ few years later (1343/44 and 1348/49) according to the dedicatory inscriptions<sup>28</sup> seem to imitate their colleagues of the central nave in ■ more conventional way. The closest parallels are again to be found in Mistras, namely in the chapel of Ἁγίου Γεωργίου, dated to 1370—1380.<sup>29</sup>

The most significant wall paintings which follow, to a certain degree, the tradition of Platsa, occur in the church of Hagios Petros at Kastania<sup>30</sup> and should be dated, in my opinion, to the second half of the XIVth century. Hagios Petros is a cross-inscribed church of the four columned type which has preserved its original

iconographic programme almost intact. Stylistically, the frescoes in Kastania are characterized by a certain eclecticism. Voluminous figures, reminiscent of the «heavy style» of the end of the XIIIth century, are opposed to fine and slender figures. Lined faces, where wrinkles and hair are schematically underlined, occur next to faces rendered in a more painterly manner. The austere linear style and the strong stylization of certain faces are reminiscent of the techniques of icon painting. In fact, these holy figures function as icons and this function is corroborated by the raised decorated haloes, ■ specific feature which was probably introduced in the East by the Crusaders.<sup>31</sup>

A tendency towards realism and a preference for ugly, expressive faces constitute fur-



Mani, Plataea — Kampinari, Hagios Nikolaos, central nave. Last Supper, detail. 1337—1338



Mani, Plataea — Kampinari, Hagios Nikolaos, south apse. Miracle of Saint Nicholas, detail. 1343/1344—1348/1349



Mistras, Aphentiko, south stoa. Apostle, detail from the «Dormition». After 1366



Mistras, 'Αι-Γιαννίκις. The Prophet Isaiah. 1370—1380



Mani, Kastania, Hagios Petros. Dormition of the Virgin, detail. Second half of the XIVth century

ther traits of this provincial, eclectic and anti-classical trend which occurs in monuments that should be dated to around the middle and the second half of the XIVth century.<sup>32</sup> This trend, though not encountered in the extant monuments of Mistras itself, is very widespread in the region of the Despotate of Mistras<sup>33</sup> as well as in other provinces. As examples of close parallels, stylistically and chronologically, to the frescoes of Hagios Petros may be mentioned the painted fragments preserved in a nearby church in the same village of Kastania dedicated to St. Nicholas ('Αι Νικολάκης)<sup>34</sup> which have been dated to around the middle of the XIVth century.

During the XIVth century, there is a conservative and conventional trend represented by the majority of the preserved monuments in the Mani which exists parallel to the aforementioned progressive — though, in some cases, provin-

cial — style. From the first quarter of the XIVth century I would like to mention as a characteristic example the church of Taxiarches or St. Luke at Kalou (1300—1320).<sup>35</sup> Flat figures rendered in a linear, geometric, often ornamental manner are combined with certain vague features of plasticity in the modelling of the faces, which echo the official contemporary art. The few fragments of wall paintings (second layer) preserved in the cave church of Hagia Marina near Langada<sup>36</sup> sponsored by a Hellenized Slav of the Melingoi tribe in 1347/48, are characterized by rather short, almost lifeless figures, which are rendered in a simplified manner. Linearity, stylization and an unskilfully rendered psychological expression are, furthermore, stylistic features encountered in the frescoes of the church of Hagioi Theodoroi near the Caves of Diros which have recently been ascribed to the mid XIVth century.<sup>37</sup> The painted decoration of the church



Mani, Kastania, Hagios Petros. Saint Dionysios Areopagites. Second half of the XIVth century

of Hagios Nikolaos at Polemitas<sup>38</sup> with its flat, linear and lifeless figures and the stylized, almost inexpressible faces, can also be assigned to the second half of the XIVth century.

The extant wall paintings dating back to the first half of the 15th century are much less numerous and rather insignificant from the point of view of quality of style. A characteristic example is offered by the church of Hagia Paraskevi at Platsa, sponsored by a priest in the year 1412.<sup>39</sup> Simplification of the contemporary leading artistic tendencies is again the main component of these paintings.

To conclude: In the Mani exist numerous painted churches of the Palaeologan period. According to the lists of Prof. Drandakis, approximately 46 layers of wall paintings may be dated to the last four decades of the 13th century, about 16 go back to the XIVth and 6 to the first

half of the XVth century.<sup>40</sup> Only a small percentage of these monuments follow the contemporary leading stylistic trends as they were developed in the great artistic centres. The patrons of these churches were, ■ it can be assumed from the dedicatory inscriptions, ecclesiastical or civic dignitaries who disposed of adequate financial means. Mistras, the most significant political and cultural centre of the Peloponnese at this time, exercised ■ great artistic influence and played an important role in radiating progressive trends in the Mani, as well ■ in other neighbouring provinces, especially in the XIIIth and XIVth centuries. After a certain prosperity in the last decades of the XIIIth century and as the XIVth century advances, the extant monuments become much less numerous, a sign of the impoverishment of the inhabitants of the region, who could rarely afford to have churches built and painted. Finally, it should be stressed that, during the entire Palaeologan period, the majority of the pre-



Mani, Kastania, Hagios Petros. Archangel, detail from the «Synaxis of the Archangels». Second half of the XIVth century



Mani, Kastania, Hagios Petros. Saint Nicholas. Second half of the XIVth century

served wall painting follow a conservative, provincial and simplified trend which expresses the

financial possibilities and the last of the rural society of the Mani.

<sup>1</sup> Zakythinos D. A. Le Despotat grec de Morée: Histoire politique / Edition revue et augmentée par Chryssa Maltéizou. London: Variorum reprints, 1975. P. 16—17, 22—23, 287ff; Bon A. La Morée Franque: Recherches historiques, topographiques et archéologiques sur la principauté d'Achaïe (1205—1430). Paris, 1969. P. 71—73, 122—123, 502—508.

<sup>2</sup> Drandakis N. B. Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse) // Cah. Arch. 1984. Vol. 32. P. 163—175 (same — Drandakis, 1984); Drandakis N. B. Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης. Athens, 1995. P. 70—100. Fig. 1—26. Pl. 12—17 (same — Drandakis, 1995).

<sup>3</sup> Ibid. P. 100.

<sup>4</sup> Demus O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress. München, 1958. S. 29—30; Demus O. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami / Ed. P. A. Underwood. Princeton, 1975. Vol. 4. P. 143—134 (same — Demus, 1975).

<sup>5</sup> Moutsopoulos N. Καστοριά: Παναγία ή Μανωλιώτισσα. Athens, 1967. P. 33—38. Fig. 35—37; Pelekanides St., Chatzidakis M. Καστοριά. Athens, 1984. P. 72—73, 77, 81. Fig. 19—20; Papamastorakis T. Ενα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου: οι εξωτερικές



Mani, Langada, cave church of Hagia Marina. The Presentation in the Temple. 1347—1348

τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά // ΔΧΑΕ. 1989—1920. Περ. 4. Τ. 15. Ρ. 221—240. Fig. 1—12.

<sup>6</sup> Chatzidakis M. Νεότερα γὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρά // ΔΧΑΕ. 1977—1979. Περ. 4. Τ. 9. Ρ. 221—240. Fig. 1—12.

<sup>7</sup> M. Panayotidi in: Drandakis et al. Ερευνα στὴ Μάνη // Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. 1979. Ρ. 166—173. Pl. 117—121 (παλαιο — Drandakis et al., 1979).

<sup>8</sup> Unpublished, see ■ short reference by R. Etzeoglou in: Αρχαιολογικὸν Δελτίον. 1973. Τ. 28. Β1: Χρονικά, Ρ. 242—243 (παλαιο — Etzeoglou, 1973).

<sup>9</sup> Drandakis, 1995. Ρ. 237—251. Fig. 13—26. Pl. 54—55; Cf.: Panayotidi M. Quelques affinités intéressantes entre certaines peintures dans le Magne et dans l'Italie méridionale // Ad Ovest di Bisanzio il Salento medioevale (Martano 1989). Galatina, 1990. Ρ. 123—124.

<sup>10</sup> Drandakis, 1995. Ρ. 251—258. Fig. 27—35. Pl. 57; Tomeković S. Le Jugement Dernier inédit de l'église d'Agetria (Magne) // JÖB. 1982. Bd 32/5. (XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten. Τ. 2/5). S. 469—479, dates the frescoes of the narthex to the first decades of the 13th century.

<sup>11</sup> S. Kalopissi in: Drandakis et al., 1979. Ρ. 196—201. Pl. 129.

<sup>12</sup> On the «heavy style» see: Grape W. Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul // Pantheon. 1974. Bd 32/1. S. 3—13; Demus, 1975. Ρ. 145—148; H. Belting in: Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of the Pammakaristos (Fethiye Camii) ■ Istanbul. Washington, 1978. Ρ. 95, 102ff; Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century // L'art byzantin au début du XIV<sup>e</sup> siècle, Symposium de Gračanica 1973. Belgrade, 1978. Ρ. 55—83; Kalopissi-Verti S. Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante in XIII secolo // Corsi. 1984. Τ. 31. Ρ. 231—253. For the early stages of the «heavy style» in the Metropolis of Mistra ■ above note 6.

<sup>13</sup> Drandakis N. B. Από τὴν καλαχορροπιακὴ βόξαν τὴν Μάνη // Ἱστοριογεωγραφικά. 1986. Τ. 1. Ρ. 15—28, espec. 21, 23—24, 26 (παλαιο — Drandakis, 1986).

<sup>14</sup> Drandakis N. B. Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Αναργύρων Κηρύλλας (1265) // Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς. 1980. Ρ. 97—118; Drandakis, 1995. Ρ. 307—309. Fig. 4—36. Pl. 70—78. On the inscription A. Philippidis-Braat in: Feissel D., Philippidis-Braat A. Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception de Mistra) // Inventaires ■ vue d'un recueil des inscriptions historiques de





Mani, caves of Diros, Hagioi Theodoroi, apse.  
The Virgin. Mid of the XIVth century

Byzance. Vol. 3 (Travaux et Mémoires). 1985. T. 9. P. 312-313. № 28. Pl. XIV, ■ (danece — Feissel, Philippidis-Braat, 1985); Kalopissi-Verti S. Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth Century Churches of Greece. Vienna, 1992. P. 67-69. ■ 19. Fig. 34 (danece — Kalopissi-Verti, 1992).

<sup>15</sup> Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μέσα Μάνης (1278) // Αντικείμενα: Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Αραβάνη. Θεσσαλονίκη, 1994. P. 451-474, 639-641 (English abstract). Fig. ■ p. 804-812 (danece — Kalopissi-Verti, 1994); Feissel, Philippidis-Braat, 1985. P. 314-317. № 57. Pl. XVI; Kalopissi-Verti, 1992. P. 71-74. № 21a. Fig. 37.

<sup>16</sup> Kalopissi-Verti, 1994. P. 470. Fig. 12, 14, 17.

<sup>17</sup> Unpublished, see short reference by: Etzeoglou, 1973. № 8. P. 243; 1973-1974. T. 29. ■ 2. Chronika. P. 419. Pl. 273, a-y; Eadem in: Λακωνικά Σπουδαί. 1983. T. 7. P. 486; Drandakis N. B. Παράκλησεις στις τοιχογραφίες του 13 ου αιώνα που σώζονται στη Μάνη // The XVth century International Byzantine Congress: Major Papers. Washington, 1986. P. 885, 689, 692, 697. Fig. 10.

<sup>18</sup> S. Kalopissi in: Drandakis et al., 1979. P. 156-160. Pl. 114-115.

<sup>19</sup> Drandakis N. B. Ερευναί εις της Μάνης // Πρακτικά της εν 'Αθήναις 'Αρχαιολογικής 'Εταιρείας. 1977. P. 222-228. Pl. 138-139.

<sup>20</sup> Drandakis, 1986. P. 21, 24, 26.

<sup>21</sup> Drandakis N. B. Η επιγραφή του μαρμαρίνου τέμπλου στη Φανεραμένη της Μέσα Μάνης (1079) // 'Αρχαιολογική 'Εφημερίς. 1979. P. 222-225. Pl. 67-68; Konstantinidi Ch. Ο ναός της Φανεραμένης στα Φραγκουλιάνα της Μέσα Μάνης // Δέκατο τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής 'Αρχαιολογίας και Τέχνης: Abstracts of the Papers. Athens, 1994. P. 23. On the inscription see: Feissel, Philippidis-Braat, 1985. P. 327-328. The stylistic affinity regards that painter of Aphentiko who is characterized by ■ 'realistic' and 'anticlassical' manner.

<sup>22</sup> Millet G. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910. Pl. 93, 1, 4; 97, 3 (danece — Millet, 1910); Dufrenne S. Les programmes iconographiques des églises byzantines des Mistra. Paris, 1970. P. 8-13. Fig. 11-14, 21-26 (danece — Dufrenne, 1970); Chatzidakis M. Mistra: Die mittelalterliche Stadt und die Burg. Athens, 1981. S. 59-87. Fig. 36-38 (danece — Chatzidakis, 1981); Cf.: Panayotidi M. Quelques notes sur une petite église du XIV<sup>e</sup> siècle dans le Magne // Στέφανος, dedicated to Vladimir Vavrinek (Byz. SL.). 1995. T. 56. P. 141 (danece — Panayotidi, 1995).

<sup>23</sup> Mouriki D. Οι τοιχογραφίες του 'Αγίου Νικολάου στην Πλάτεια της Μάνης. Athens, 1975 (danece — Mouriki, 1975).

<sup>24</sup> On the inscription see: Kougeas S. Περί των Μεληγκών του Ταυγέτου εξ αφορμής ανεκδότου βυζαντινής επιγραφής εκ Λακωνίας // Πραγματεία της 'Ακαδημίας 'Αθηνών. 1951. T. 15/3. P. 1-33; Mouriki, 1975. P. 12-15; Feissel, Philippidis-Braat, 1985. P. 330-332. № 70. Pl. XXII-XXIII.

<sup>25</sup> Grabar A. Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues // Byz. 1955-1957. Vol. 25-27. P. 581-590; Velmans T. Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age // Journal des Savants. 1965. P. 358-404; Бучев М. Стенописките в Иваново. София, 1965; Βακαλόβα Ε. Иконописките стенописи и идеите на ■ // Изкуство. София, 1976. ■ 9. P. 14-21; Prashkov L., Βακαλόβα Ε. Богудев Ст. Монастири в България. София, 1990. P. 79-85.

<sup>26</sup> Lazarev B. H. Феофан Грек ■ его школа. М., 1981 (Theophanes der Grieche und seine Schule. Wien;



Mani, Polemitas, Hagios Nicholas. Saint Kalinikos.  
Second half of the XIVth century



несе. Стенописи этой церкви примыкают к основным стилистическим течениям времени Михаила VIII ■ могут быть сопоставлены с первой фазой фресковой декорации Митрополии (церкви Св. Димитрия) в Мистре, заказанной между 1270—1285 гг. митрополитом, который следовал про-униатской политике Михаила VIII.

Роспись храма ■ Кафионе оказала воздействие ■ некоторые близкие по времени стенописи в Мани, например в церкви Агия Параскеви (бывшую церковь Св. Феодоров), близ Пиргос Диру. Тем не менее, большая часть росписей последних десятилетий XIII в. ■ храмах Мани примыкает ■ консервативным, ретроспективным течениям, для которых характерны реминисценции комниновского стиля. Однако около 1300 г. некоторая часть стенописей отражает так называемый тяжелый стиль (нартекс ■ Хагетрии, церковь Св. Пантелеймона ■ Котрафи).

Вехой в истории монументальной живописи ■ Мани ■ протяжении XIV в. являются росписи ■ церкви Св. Николая в Кампинари, Плаца. Ктиторская надпись 1337—1338 гг. упоминает восстановителя храма и амбициозного заказчика росписи ■ главном наосе, «пансевастоса цаусиос дроггу Мелинкон», который был главой области вокруг горы Тайгет, — региона, населенного славянскими племенами мелингов. Выдающаяся художественная артель, исполнившая роспись центрального наоса храма, была приглашена, вероятно, ■ Мистры. Она следовала в своем творчестве наиболее передовым художественным течениям того времени.

Остальные памятники XIV ■ первой половины XV в. представляют собою отголоски стилистических тенденций официальной монументальной живописи того времени, с явно выраженным отпечатком провинциальности.

# К ИСТОЛКОВАНИЮ ПРОГРАММЫ РОСПИСИ ДИАКОННИКА ЦЕРКВИ СПАСА НА НЕРЕДИЦЕ В НОВГОРОДЕ

Н. В. Пивоварова (Санкт-Петербург)



рески диаконника Спаса-Нередицкой церкви — один из изученных участков росписи новгородского памятника.

Причина забвения этого важнейшего звена храмовой декорации объясняется не только неполной сохранностью росписи, еще до разрушения в годы Великой Отечественной войны утратившей целый ряд композиций северной стены свода, но, главным образом, господством представления о достаточной традиционности фресок боковых апсид храма в Нередице. В 1915 г., делая обзор системы росписи храма, В. К. Мясоедов отметил: «Расположение сюжетов Нередицкой церкви следует обычной схеме, установившейся к XI столетию... В алтарной апсиде представлена Богородица Оранта, евхаристия и святители, в боковых апсидах — житийные циклы... Вместе с композициями помещены ряды святых, ближе к алтарю — преподобные, мученики и свв. воины, дальше от алтаря — свв. жены». Однако подобная характеристика не только не отражает реального положения вещей, поскольку житийный цикл Иоанна Предтечи — далеко единственный сюжет росписи диаконника, но и сеет недоразумения о действительном местоположении изображений святых жен, по непонятным для нас причинам вытесненных Мясоедовым за пределы алтарного пространства. Между тем наиболее выразительной особенностью росписи диаконника Спаса-Нередицкой церкви как раз является включение в ее состав невиданной по размаху галереи святых жен, представленных в рост, по пояс и в медальонах, создающих своеобразное обрамление агнографического цикла.

Исчерпывающее по полноте исследование Т. Ю. Царевской, касающееся вопросов гене-

развития новгородской почве житийного цикла Иоанна Предтечи,<sup>2</sup> позволяет по-новому взглянуть на его нередицкий вариант, попытаться черты его неповторимого своеобразия, определить место цикла в иконографической программе росписи памятника.

Включенный в систему росписи диаконника Спаса-Нередицкой церкви житийный цикл св. Иоанна Предтечи состоял не менее чем из девяти сцен, размещенных в виде отдельных клейм в трех верхних ярусах северной и южной стен диаконника. Согласно схемам Л. А. Дурново, он включал композиции «Рождество Иоанна Предтечи», «Наречение имени Иоанну» (северный и южный склоны свода диаконника), две неизвестные сцены во втором ярусе северной стены и данное pendant южной изображение «Иоанн в темнице». Роспись третьего яруса состояла из сцен «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Пир Ирода» (южная стена) и «Обречение главы Иоанна Предтечи» (северная).<sup>4</sup>

Большинство из перечисленных композиций, в начале XX в. уцелевших лишь во фрагментах, не было должным образом зафиксировано, и об их иконографическом своеобразии ныне приходится только догадываться.<sup>5</sup> Вместе с тем подбор сохранившихся сцен, логика их размещения в пространстве диаконника, сопоставимая со схемой декорации жертвенника, где сцены Протоевангельского цикла имели столь же свободную группировку, позволяют говорить не о повествовательном, а о символическом варианте нередицкого Предтеченского цикла.<sup>6</sup> Это обстоятельство ставит исследователя жесткие рамки при реконструкции утраченных композиций, убеждает в необхо-



Усекновение главы Иоанна Предтечи. Пир Ирода. Св. мученица Ирина. Церковь Спаса на Нередице, южная стена  
диакооника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. III-8656

димости верифицировать данные ранее произведенных атрибуций.

Аналогичный подход, при котором из обширного репертуара сцен житийного цикла св. Иоанна Предтечи отбирались самые важные, существенные для раскрытия определенного идейного замысла композиции, демонстрируют немногие памятники. ■ церкви Спаса на Нередице, как было недавно доказано, в состав таких сцен входили композиции обречений главы св. Иоанна Предтечи, чье местонахождение в диаконнике было обусловлено фактом хранения почитаемой реликвии (главы пророка) ■ восточной части южного нефа базилики Студийского монастыря в Константинополе.<sup>7</sup> Представляется, что этим же фактом может быть объяснено и необычное иконографическое решение еще двух сцен цикла — «Усекновение главы Иоанна Предтечи» ■ «Пир Ирода», выразительную особенность которых составляло нарочито акцентированное ■ композиция изображение главы св. Иоанна.<sup>8</sup> Сами композиционные схемы этих ■ житийных клейм ■ значительно уклонялись от традиционной иконографии сцен Предтеченского цикла. Так, первое из них, обычно идентифицируемое с «Усекновением главы Иоанна Предтечи», по существу являлось иллюстрацией эпизода «Саломея получает главу св. Иоанна Предтечи»: обезглавленная фигура св. Иоанна уже повержена, палач, держащий в левой руке вложенный ■ ножны меч, правой рукой протягивает стоящей напротив Саломее отсеченную голову пророка. Таким образом, речь ■ композиции идет не о конкретном моменте исполнения смертного приговора, как было принято ■ традиционной иконографии сцены,<sup>9</sup> но о воспринятом вне времени факте казни святого. Сокращение состава сцен повествовательного житийного цикла Предтечи, где «Усекновение главы Иоанна» и «Вручение главы Саломее» обычно следовали одно ■ другим,<sup>10</sup> не только способствовало большей компактности цикла, ■ позволяло сделать акцент на изображении чаши (а ■ блюда!) с погруженной ■ нее главой Иоанна. Эта же чаша фигурировала в соседней композиции «Пир Ирода», в которой Саломея подносила «трофей» к пиршественному столу, ■ свою очередь, также соединявшей два эпизода повествования «Пир Ирода» и «Поднесение главы Иродиаде» ■ один.<sup>11</sup>

При относительной компактности цикла и тщательности ■ подборе клейм некоторые недомыслия вызывало наличие в его составе отдельных друг от друга сцен «Рождество св. Иоанна Предтечи» и «Захария пишет имя Иоанна», отмеченных Л. А. Дурново на северном ■ южном склонах свода диаконника.<sup>12</sup> Описания сохранившихся фрагментов этих композиций<sup>13</sup> склоняют, как кажется, к иной атрибуции сцен. На северном склоне свода диаконника Н. П. Сычевым был зафиксирован «слабо заметный нимб и в нем следы красных волос», на южном — утраченный до рисунка «силует Иоанна Крестителя (?)». Отождествив композицию ■ северном склоне свода со сценой «Рождество св. Иоанна Предтечи», было бы трудно объяснить присутствие ■ ней святого с красными волосами. Вместе с тем это окажется реальным, если предположить, что ■ данном месте располагалась композиция «Благовестие Захарии», включавшая изображение слетающего ангела.<sup>14</sup> Зарисовка второго фрагмента и его фотография, исполненная Л. А. Мацулевичем,<sup>15</sup> заставляют скорее видеть ■ fresке изображение склоненной женской фигуры, окутанной складками мафория, что позволяет отождествить изображенную со св. Елизаветой и, соответственно, идентифицировать сцену как «Рождество св. Иоанна Предтечи».<sup>16</sup>

Косвенным подтверждением предложенной атрибуции служат более поздние житийные циклы св. Иоанна Предтечи, также относящиеся ■ разряду символических. Речь идет о фрагментах росписей ■ церкви Успения ■ Городке ■ Звенигороде (начало XV в.) и Успенского собора во Владимире (1408 г.). Сведенные до минимума циклы начинались здесь сценами «Благовестие Захарии» и «Рождество св. Иоанна Предтечи», размещавшимися ■ северной ■ южной стенах жертвенника.<sup>17</sup>

Наиболее сложным моментом при анализе нередицкого Предтеченского цикла оказывается реконструкция полностью утраченных композиций, располагавшихся рядом друг с другом ■ северной стене диаконника и заполнявших лакуну между сценами «Рождество св. Иоанна Предтечи» ■ «Св. Иоанн в темнице». В повествовательных житийных циклах святого эти места могли занимать сцены «Елизавета с младенцем Иоанном скрывается в скале», «Архангел изводит младенца Иоанна в пустыню», «Проповедь иудеям», «Крещение



Иоанн Предтеча. Церковь Спаса — Нередице, конха диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, инв. ПІ-8326



Св. Рипсимия ■ Зиновия. Церковь Спаса ■ Нередице, северная стена диаконыка. 1199 г.





Св. Устина и Домника. Церковь Спаса на Нередице, южная стена диакошника. 1199 г.

Христа», «Крещение народа», «Обличение Ирода» и многие другие композиции. Чаще других в циклы вводились сцены «Архангел изводит младенца Иоанна в пустыню» ■ «Проповедь иудеям», основанная на текстах Евангелия от Матфея ■ Луки (Мф. 3: 7—10; Лк. 3: 7—9).<sup>18</sup> Присутствие первой сцены во всех сохранившихся русских памятниках позволяет с большой долей вероятности реконструировать ее ■ составе нередицкого Предтеченского цикла. Возможность включения в него второй подтверждает, как кажется, изображение в конхе диаконника Спаса ■ Нередице.

Хорошо известно, что конху нередицкого диаконника занимала монументальная полуфигура св. Иоанна Предтечи.<sup>19</sup> Однако ■ литературе ■ разу специально ■ было отмечено своеобразие иконографического типа святого. Облаченный ■ одежде пророка — охряной хитон и синий, переброшенный через левое плечо гиматий — Предтеча был представлен с развернутым свитком ■ левой руке и поднятой в жесте благословения десницей. Для понимания особого значения такого изображения важно вспомнить, что более распространенным ■ росписях боковых компартиментов церквей являлся образ св. Иоанна, облаченного в милоть, с высоким крестом ■ правой руке, намекающим на его миссию Крестителя.<sup>20</sup> Понятно, что в росписи Нередицы акцент ставился ■ проповеднической деятельности Иоанна, эпизоды которой должны были стать важным звеном житийного цикла святого.<sup>21</sup>

О том, что тема пророческого служения Иоанна являлась необычайно значимой для составителя иконографической программы росписи, свидетельствовало еще одно выразительное изображение. В нижнем ярусе росписи, строго под полуфигурой святого ■ конхе, составитель программы поместил заключенное в медальон изображение шестикрылого серафима с надписью: ■ АНГ ШЕСТКРЫЛЫНН.<sup>22</sup> Нарочито сопоставление образов, безусловно, подсказанное текстом книги пророка Исаии — тем ее эпизодом, где серафим, вкладывая горящий уголь в уста пророка, пробуждает его пророческий дар (Ис. 6: 6—7).<sup>23</sup> — играло существенную роль в раскрытии идейного замысла росписи бокового компартимента.<sup>24</sup>

В отличие от сцен Предтеченского цикла, серьезно пострадавших от времени, образы свя-  
тых жен, часть из которых и до настоящего времени сохраняется в росписи диаконника,

известны по снимкам 1900-х годов, что существенно облегчает установление принципов, лежащих ■ основе их отбора.<sup>25</sup>

Роспись нередицкого диаконника включала 12 изображений святых жен, размещенных ■ двух нижних ярусах северной ■ южной стен ■ на западном склоне арки прохода в центральную апсиду. Четыре из них — святые Рипсимия, Зиновия, Устина ■ Домника — представлены ■ рост, ниже конхи, занятой полуфигурой Иоанна Предтечи. По сторонам от них расположены поясные изображения святых Христыны, Ирины и Агафии (первые два ■ медальонах). Нижний ярус росписи образован ■ полуфигурами святых Доменики, Татьяны и Евфимии (первые две в медальонах, вторая — ■ аркасольной нише), фигурой святой Матроны (южная грань юго-восточного столпа) ■ поясным изображением святой Екатерины ■ арке прохода в центральную апсиду. На восточной стене, над конхой диаконника находились еще три женских изображения: святая мученица Улита, ■ традиции, представленная вместе со своим сыном Кириком, ■ ■ — две жены мироносицы, припадающие к ногам Иисуса Христа ■ композиции «Харете».

Единственная попытка интерпретации изображений святых жен в росписи Нередицы была предпринята в 1972 г. М. В. Щепкиной, рассматривавшей вопрос о составе так называемого «Успенского сборника» — рукописи конца XII—начала XIII в., происходящей ■ Успенского собора Московского Кремля.<sup>26</sup> Основываясь ■ специфическом характере отбора текстов житий святых, включенных в сборник, она высказала предположение о первоначальной принадлежности рукописи княгине Марии Шварновне, первой жене владими́ро-суздальского князя Всеволода Большое Гнездо.<sup>27</sup> Появление в составе сборника житий святых Ирины, Февронии, Феодосии и Марии было обусловлено, по мнению Щепкиной, особым замыслом заказчицы, стремившейся таким образом собрать воедино жития святых, соименных представительницам ее рода.<sup>28</sup> Существованием родственных связей между домом Всеволода Большое Гнездо ■ строителем храма ■ Нередице, новгородским князем Ярославом Владимировичем (напомним, что ■ жены были родными сестрами), было объяснено включение изображений этих святых жен ■ росписи Нередицы.<sup>29</sup> На основании письменных источников,



Св. Татиана. Церковь Спаса ■ Нередице, северная стена диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. III-8645

к категории соименных представительницам владими́ро-суздальской княжеской династии святых были отнесены нередицкие образы святых Христины, Анастасии ■ Пелагеи; с неизвестными волынскими и киевскими родственницами Марии Шварновны предположительно связаны изображения святых Евдокии, Евфимии, Евфросинии, Татианы, Устины, Улиты ■ Рипсимии.<sup>30</sup>

Предложенное М. В. Щепкиной истолкование не может быть признано убедительным не столько в силу крайней ограниченности наших знаний об именах представительниц различных ветвей княжеских династий, сколько по причине широкого распространения образов большинства из упомянутых святых в византийских храмовых программах. Достаточно вспомнить галереи святых жен в росписи нартекса Софии Охридской (середина XI в.)<sup>31</sup> или

■ стенописи церкви Богородицы Левишки в Призрене (между 1310 ■ 1313 гг.).<sup>32</sup>

Ограниченный ■ работе над составом храмовой росписи рамками месяцеслова, составитель иконографической программы чаще всего останавливал свой выбор на именах наиболее почитаемых святых жен. Помещение их изображений в соответствующий содержательный контекст позволяло существенно обогатить тематику росписи отдельного компартимента, придать дополнительные оттенки звучанию программы в целом. Это положение уже было продемонстрировано нами ■ примере росписей центральной апсиды и западного нефа Спаса на Нередице, включавших изображения «патрональных», по предположению М. В. Щепкиной, святых Евдокии ■ Анастасии.<sup>33</sup> Обратимся теперь к росписи диаконника. Каков в действительности критерий отбора изображе-



Св. Христина. Церковь Спаса на Нередице, южная стена диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. ПП-8655



Св. Екатерина. Церковь Спаса ■ Нередице, арка прохода ■ диаконьяка в центральную апсиду, западный склон.  
1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. III-8855



Св. Доменика. Церковь Спаса на Нередице, северная стена диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. П-8648

ний святых жен? Не связан ли он с функцией помещения, которое изображения занимают?

Отрывочность сведений литургических источников XII—XIII вв. не позволяет составить четкого представления о функциях помещений, с севера и юга примыкающих к центральной апсиде. Локализуя в одном из ■■■ совершение чина проскомидии, источники говорят об использовании другого в качестве хранилища церковных сосудов, литургических одежд, а иногда ■ казны, называя его сосудохранилищем. Однако в отдельных случаях обе функции могло выполнять одно помещение. Об этом свидетельствует так называемый Служебник Варлаама Хутынского, предписывающий совершение проскомидии ■ сосудохранилище. Обратившая внимание на этот факт проф. Г. Бабиц отметила, что определенную помощь для разграничения функций боковых капелл может оказать характер их живописного декора.<sup>34</sup>

Рассматривая программу росписи северо-восточной капеллы нередицкого храма, мы выделили несколько сюжетов, однозначно свидетельствующих о ее использовании ■ качестве места совершения проскомидии. Занимающее конху поясное изображение Богоматери Оранты с медальоном Христа Еммануила на груди, служащее символическим намеком на акт изъятия Агнца из просфоры, характер отбора сцен Протоевангельского цикла, включающего композиции «Отвержение жертвы», «Иоаким у стада своих», изображение полуфигур святителей и диакона ясно указывают на достаточно определенные функции помещения.<sup>35</sup> Данное обстоятельство позволяет видеть в юго-восточной капелле храма сосудохранилище. Можно ли найти подтверждение этому в характере ее декора?

Состав росписи южного алтаря Нередицы был сформирован изображениями трех групп святых жен. В первую из них входят святые

диакониссы, вторую образуют монахини, к третьей принадлежат царственные святые жены. Основополагающим принципом, позволяющим объединить образы этих святых, служит принадлежность изображенных к лику Невест Христовых. Представительницы первой группы — святые диакониссы — особая категория дев-церковнослужительниц.<sup>36</sup> Возникновение

чина диаконисс восходит к раннехристианским временам. Первоначально ■ их обязанности входила помощь священникам при крещении женщин, наставление крещаемых, попечение и забота о больных.<sup>37</sup> Впоследствии едва ли не главной их специализацией становится наблюдение за поддержанием порядка в церкви. Служительницам предписывалось стоять при дверях женского отделения храма, что отражалось на тексте молитвы при хиротонии диаконисс, прямо называющей их «стражами святых Твоих врат».<sup>38</sup> Именно эта функция диаконисс, по мнению проф. А. Грабара, воскресает в системах росписей византийских храмов, отводящих им место по сторонам от церковного входа.<sup>39</sup> Включение изображений диаконисс (святых Устины, Домники ■ Татианы) в роспись сосудохранительницы Спасо-Нередицкой церкви,<sup>40</sup> безусловно, должно было иметь иную подоплеку.

По мнению С. В. Троицкого, опирающегося на свидетельство Вальсомона, древние диакониссы несли то же служение ■ алтаре, что и диаконы.<sup>41</sup> Об этом недвусмысленно свидетельствуют тексты чинов рукоположения в диакониссы, заключительным моментом которых было вручение поставляемой потира. Из описания обряда следует, что после молитв епископ возлагал на шею диакониссы под мафорием диаконский орарь, переноса оба его конца наперед, а после причащения вручал ей потир, который диаконисса ставила ■ престол.<sup>42</sup> Смысл вручения потира, по мысли Троицкого, был тот, что ■ обязанности диаконисс входило приготовление святых сосудов, расстановка их ■ таком порядке, какого требует священнодействие, хранение тех сосудов, которые окажутся нужными после Великого входа. Девам предписывалось приготовление предложения, чаши, диска ■ вещества для таинства Евхаристии, содержание в чистоте священных покровов, т. е. те функции, которые впоследствии, с запрещением диакониссам доступа ■ алтарь, станет исключительной обязанностью диаконов.<sup>43</sup> По-видимому, именно

отголоском этой далекой традиции и является размещение изображений святых диаконисс ■ росписи помещения, исполнявшего функции сосудохранительницы.

Подобно диакониссам, обручившим свое девство Христу, представленные ■ росписи нередицкого диаконника монахини ■ царственные святые также принадлежали к лику Невест Христовых. Противопоставление чистой девы запятнавшей себя первородным грехом и лишенной райского блаженства Еве становится темой многих похвальных слов святым. «Залогом будущего уже наслаждаешься ты, дева; святость воскресения уже присуща тебе» (Св. Иоанн Златоуст. Похвальное слово святой первоученице Фекле).<sup>44</sup> Отражением представлений о девстве как залоге райского блаженства может быть признана традиция изображения святых дев близости от алтаря, признаваемого ■ церковной топографии символом рая. Еще более конкретные основания локализации изображений святых жен в росписи Нередицы дают тексты, напрямую уподобляющие деву священному сосуду. По словам Иоанна Златоуста, «дева есть сосуд священный, порфира, ■ которую не позволительно облекаться никому другому, кроме Царя всех...»<sup>45</sup>

Таким образом, тема сосуда — реального и мистического — оказывалась ведущей ■ декорации помещения, призванного служить сосудохранительницей. Воплощенная в образах святых дев, она, как было показано выше, была доминирующей ■ в сценах житийного цикла Иоанна Предтечи, важная роль ■ композициях которого принадлежала мотиву чаши, жертвенного сосуда. Однако, как кажется, между композициями Предтеченского цикла и изображениями святых существовали ■ более конкретные тематические переключки.

На южной грани юго-восточного пилона в церкви на Нередице помещена фигура мученицы, облаченной ■ охряной хитон ■ красный мафорий. Рядом с изображением сохранился фрагмент надписи, свидетельствующий о том, что имя святой ■ процессе работы над росписью было переписано. По заключению Л. А. Дурново, ■ первоначальной надписи святая была названа «Февронией»; впоследствии имя ее было изменено на «Матрона».<sup>46</sup> Если изображение святой девы Февронии было, как мы показали выше, вполне закономерным ■ росписи диаконника,<sup>47</sup> то образ святой Матроны,

из любви ■ Христу тайно покинувшей мужа и скрывшейся в мужской одежде ■ монастыре блаженного Вассиана, — несколько выбивался из общего контекста.<sup>48</sup> Если сведения Л. А. Дурново точны, то мы имеем уникальные случаи корректировки программы храмовой росписи. Основой для нее мог служить текст Метафрастова Жития святой Матроны (память 9 ноября), согласно которому, разблагенная монахами обители, она была отправлена ■ Эмесский женский монастырь, где явилась свидетельницей обретения главы святого Ионна Предтечи. (Напомним, что изображение святой Матроны было расположено под композициями «Обретения», сосредоточенными ■ третьем ярусе северной стены компартамента.) По мнению преосвященного Филарета, этот эпизод из Метафрастова Жития Матроны страдает исторической недостоверностью и, по видимому, обусловлен смещением двух святых одного имени.<sup>49</sup> Тем не менее, неридицкий образ может являться любопытным свидетельством знакомства русских книжников в конце XII в. с каким-то списком Метафрастова Жития святой Матроны.

Среди изображений Невест Христовых особое место ■ росписи диаконника было отведено образам царственных святых: Ирины, Агафии, Христины и Екатерины.<sup>50</sup> Изображение одной из них — святой Христины — было выделено размером и помещено ■ медальоне на северной стене диаконника, над проходом ■ центральную апсиду. Для ясного понимания причин включения именно этих образов святых дев важно вспомнить, что ■ системе неридицкой росписи южная сторона церкви мыслилась как княжеская. Именно здесь располагались изображения святого Иоанна-воина — патрона князя-строителя — ■ знаменитая ктидорская композиция, ■ которой Ярослав Владимирович подносил возведенный ■ расписанный им храм сидящему на троне Христу. На это же указывают обширная галерея святых воинов — покровителей княжеского рода. Безусловно, небесными покровительницами жены Ярослава Владимировича — княгини Елены — следует признать царственных святых, представленных ■ росписи неридицкого диаконника ■ в арке прохода ■ западный неф.<sup>51</sup>

Подобная система росписи отвечала характеру постройки, возведенной княжеской четой в связи с внезапной смертью двух юных княжичей — Изяслава ■ Ростислава Ярославичей.

Напомним, что ■ память ■ трагедии весны 1198 г. в росписи конхи центральной апсиды храма появилась своеобразная композиция: к монументальной фигуре Богоматери Оранты с медальоном Христа Еммануила ■ лоне приближалась необычная процессия святых, возглавляемая первыми русскими мучениками — святыми князьями Борисом и Глебом. Представленные как участники Небесной литургии, поклоняющиеся символическому изображению небесного жертвенника — образу Богоматери Воплощение, — святые Борис и Глеб, сами являвшие образ жертвы, ассоциировались для князя с безвременно ушедшими из жизни сыновьями.<sup>52</sup> Не являлось ли особо акцентированным ■ росписи диаконника изображение святой мученицы Христины, почитаемой ■ один день со святыми Борисом и Глебом (24 июля), дополнительным намеком ■ первоначальный замысел строителя церкви?<sup>53</sup>

Однако, едва ли ■ самым выразительным образом ■ росписи диаконника, свидетельствовавшим о непосредственной связи с ктидорской идейной программой, являлось изображение святой Доменики, размещенное ■ северной стене компартамента.<sup>54</sup> Имя этой святой не упоминается ■ древнерусских месяцесловах домонгольского времени, отсутствует оно и ■ современных греческих рукописях. В то ■ время оно известно на Западе как латинская калька греческого имени «ή ἁγία Κυριακή» или славянского «Неделя», принадлежащих одной святой, почитаемой церковью 7 июля. Согласно ■ латинской версии ее жития, святая родилась ■ Кампании, пострадала при Максимиане. Тело ■ чудесным образом было перенесено в Тропею в Калабрии, «именовавшуюся некогда Великой Грецией». Греческая версия жития уточняет, что долгожданный младенец появился на свет ■ воскресенье, отчего ■ был назван Кириакой.<sup>55</sup> Отсутствие ■ русских святцах необычайно значимой для составителя программы росписи святой, ■ которой символизировало воскресенье, заставляло искать ее в чуждых литургических источниках. Занявший в росписи подобающее место среди святых дев, образ св. Доменики оказался в то же время проводником ктидорской идейной программы. Одна из святых патрицианского рода, она выражала чаяния княжеской четы ■ будущее восхождение к новой вечной жизни.

Завершенная парными образами святых Улиты и Кирика — матери ■ сына, приняв-





Жены-мироносицы ■ композиция «Явление Христа женам-мироносицам». Св. Кирик ■ Улита. Церковь Спаса на  
Нередице, восточная стена, над проходом из наоса ■ диаконник. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. П-26679

ших мученический венец за веру Христову,<sup>57</sup> система росписи передидкого диаконника венчалась колоссальной композицией «Явление Христа женам-мироносицам».<sup>58</sup> Господство над росписью диаконника сюжета, преобразующего конечное воскресение всех смертных, не просто соответствовало характеру программы росписи храма на Нередице, демонстри-

ровавшей тесное переплетение тем смерти и воскресения, но могло свидетельствовать о знакомстве ее создателей с богослужебной практикой Иерусалимской церкви XII в., предусматривавшей участие в службах особого чина диаконисс-мироносиц. Однако этот сюжет нуждается в специальном рассмотрении.<sup>59</sup>

<sup>1</sup> Мясоедов В. К. Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925. С. 12 (далее — Мясоедов, 1925).

<sup>2</sup> Царевская Т. Ю. Новгородская монументальная живопись второй половины XII века: Роспись церкви Благовещения ■ Мчине («в Аркажах»). Дисс. ... канд. искусствед. М., 1993. С. 84—113 (далее — Царевская, 1993); Она же. Тема «Обретений главы Иоанн ■ Предтечи» в новгородских росписях XII в. // ДРИ: Русь ■ страны азиатского мира. XII век. СПб., 1999.

<sup>3</sup> Посвящение росписи диаконника св. Иоанну Предтече — одно ■ знаменательных явлений ■ средневековой традиции почитания святого, основу которого составлял культ реликвии (главы св. Иоанна), хранящейся в восточном отделении южного нефа церкви Студийского монастыря. См.: Weitzmann K. Byzantine Liturgical Psalter and Gospels. London, 1980. P. 247; Царевская, 1993. С. 86—87. Другая ■ храмовой декорации, соединявшая образ св. Иоанна Предтечи ■ росписью жертвенника, имела символично-литургическое обоснование, ибо, по толкованиям Псевдо-Германа ■ Феодора Андийского, епископ, начинающий литургию, уподобляется святому Иоанну Предтече, начавшему проповедь словами: «...покайтесь, ибо приблизилось Царство небесное» (Historia ecclesiastica // PG. T. 98. Col. 401A; Протоприя // PG. T. 140. Col. 432B, ■ 11). Цит. по: Millet G. Le Monastère de Daphni: Histoire, architecture, mosaïques. Paris, 1899. P. ■ (далее — Millet, 1899).

Наиболее ранние примеры обих ■ той декорации боковых восточных компартиментов дают фрески Св. София Охридской (середина XI в.), церкви Св. Георгия Дясогорта ■ Наксосе (около середины XI в.), храма Св. Пантелеймона ■ Нерези (1164 г.) ■ другие памятники. См.: Мильковик-Пенек П. Материалы за македонската средновековна уметност: Фреските во светилниште на црквата св. Софија во Охрид // Изданија ■ археолошкиот музеј — Скопје: Зборник (1955—1956). Скопје, 1956. С. 58—61. Сх. П (далее — Мильковик-Пенек, 1956); Chatzidakis M., Drandakis M. Naxos. Athens, 1989. (Byzantine Art in Greece: Mosaics — Wall Paintings). P. 72. Sch. I. N 58, 59, 60. Fig. 12 (далее — Chatzidakis, Drandakis, 1989); Мессенел Ф. Најстарији слој фреска у Нерези ■ Стилка студия // ГСНД. Скопје, 1930. Т. 7—8: Одеље друштвених наука. № 3—4. С. 120; мозаики Дарфи (около 1100 г.) ■ фрески капеллы Св. Иоанна ■ Мистре (XIV в.) см.: Millet, 1899. P. 88; Dufrenne S. Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mystra. Paris, 1970. P. 19. Sch. XXIII. N 15. Fig. 78.

На русской почве данная система представлена фресками Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря ■ Пскове (середина XII в.) ■ росписями

Андрея Рублева ■ церкви Успения ■ Городке ■ Звенигородке (начало XV в.) ■ Успенском соборе во Владимире (1408 г.). Соболева М. Н. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // ДР: Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 11; Филатов В. В. Особенности иконографии фресок Андрея Рублева ■ соборе Успения ■ Городке ■ Звенигородке // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 8—9; Филатов В. В. Опн ■ фресок собора Успения на Городке ■ Звенигородке (новые открытия) // ДР: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 389—390. Сх. 46 ■ с. 407 (далее — Филатов, 1995); Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 27. Ил. 110—111, 114 (далее — Лазарев, 1966).

<sup>4</sup> Мясоедов, 1925. Сх. V, 1, 2.

■ Не были отсняты фрагменты первой композиции цикла, связанной с историей Рождества Иоанна Предтечи, не сохранилось каких-либо упоминаний ■ об ос ■ спен Обретений главы святого. Имеются все изведения лишь четырех эпизодов цикла: сцены на южной стене диаконника, атрибутированной в альбоме ГРМ как «Захария пишет ■ Предтече» (Мясоедов, 1925. Сх. V, 1: 2, табл. XLVIII, 2), композиций «Иоанн Предтеча в темнице» (Там же. Сх. V, 1: 5, табл. XLVIII, 1), «Усекновение главы Иоанна Предтечи ■ «Пир Ирода» (фото И. Ф. Чистикова в фотархиве ИИМК, нег. III-8656, ■ Л. А. Дурново, 1925 г. в ГТГ).

В литературе не предпринималось ■ одной попыт ■ реконструкции недостающих эпизодов цикла.

■ Наиболее выразительные образцы повествовательных житийных циклов св. Иоанна Предтечи, имеющие четкое фризобразное построение, сближающее их с подробными сериями миниатюр иллюминированных рукописей, сохранились в росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря ■ церкви Благовещения ■ Мчине («в Аркажах»). Состоящий из девяти спен мирожский цикл включает эпизоды: «Благовестие Захарии», «Немощствующий Захария», «Рождество Иоанна Предтечи», «Принесение Иоанна в храм» (?), «Елизавета с младенцем Иоанном укрывается ■ скале», «Архангел Михаил изводит Предтечу в пустыню», «Моление ■ пустыне», «Усекновение ■ Иоанна Предтечи», «Поднесение главы Иоанна Иродиаде». См.: Царевская, 1993. С. 89. Утративший ■ эпизоды аркажский цикл, некогда состоявший из 20 спен, сохранился ■ следующем составе: «Явление ангела Иоанну в пустыне», «Обличение Ирода», «Проповедь Иоанна воину» (?), «Заключение Иоанна ■ темницу», «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Поднесение главы Иродиаде», «Пир Ирода», «Христос узнает ■ смерти Предтечи», «Погребение св. Иоанна», «Обретение главы Иоанна Предтечи» (3

анжода). «Иоанн Предтеча в пустыне». См.: Там же. С. 90—108.

<sup>7</sup> Там же. С. 110.

<sup>8</sup> Фотоархив ИИМК, рег. III-8656.

<sup>9</sup> Палач изображался либо готовящимся к казни, либо заселенным мечом над склоненной фигурой Иоанна — именно так он представлен в аркажской росписи (Царевская, 1993. С. 93), либо вкладывающим в иконы рядом с обезглавленной фигурой Иоанна — 11-е клеймо иконы из монастыря Св. Екатерины на Синае, XIII в. Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens, 1990. P. 178. Fig. 52 (далее — Sinai, 1990).

<sup>10</sup> Такой порядок следования событий может быть отмечен в росписях собора Мирожского монастыря, церкви Благовещения на Мятине, вышеупомянутой иконы монастыря Св. Екатерины на Синае и других, более поздних памятниках.

<sup>11</sup> По остроумному предположению Т. Ю. Царевской, литературным композициям «Пир Ирода», в отступление от канонической последовательности евангельских событий завершающей историю с усекновением Иоанна, быть «Беседа» св. Иоанна Златоуста «Усекновение Иоанна Предтечи, согласно которой, глава, принесенная в среду пириштва, продолжала обличать Ирода (Царевская, 1993. С. 95). См.: «...и несла главу Иоанову — блode на шею(у) в кровь исканаше о(у) нея. — тогда вопиаше ко Ироду — достои(т) ти имети брa своего. я — смрти бо праведник(и) — еств. я главе — оусечен. гласъ его живъ еств. — 29 день месяца августа Слово Иоанна Златоустаго — Усекновение главы Иоанна Предтечи / Изд. ОЛДП. СПб., 1877. Л. 88 об. — 89.

<sup>12</sup> Маскодов, 1925. Сх. V, 2: 3, V, 1: 2.

<sup>13</sup> Дневник работ в Нередице в 1910 г. // Архив ИИМК. Ф. 51. Д. 3 (6/в).

<sup>14</sup> Такую иконографию сцена в большинстве сохраняющихся памятников. В клейме — синайской иконы ангел изображен в рост, — композиция «Благовещение».

<sup>15</sup> Маскодов, 1925. Табл. XLVIII, 2.

<sup>16</sup> Именно в такой позе изображаются роженцы в многочисленных композициях «Рождества».

<sup>17</sup> Филатов, 1995. С. 389; Лазарев, 1966. Ил. 110—113. Во владимирской росписи изображение Рождества — сохранилось. Этот же порядок сцен демонстрируют житийные циклы св. Иоанна Предтечи в Метафрастовом Минологии Национальной библиотеки в Париже (Paris, гл. 1528, XI в.), во фресках Ахталы (начало XIII в.), на иконе Синайского монастыря. Lidov A. The Mural Paintings of Akhtala. Moscow, 1991. P. 77—78. Diagr. 4. № 19, 20; Sinai, 1990. P. 178. Fig. 52.

В житийном цикле св. Иоанна Предтечи в диаконике церкви Богоматери Первзвезды в Охриде (1295 г.) следующая за «Благовестием Захарии» сцена «Встреча Марии и Елизаветы» перенесена в нижний регистр росписи — соотносена с начальными композициями начинающегося здесь Богородичного цикла. Таким образом, сцены «Благовестие Захарии» и «Рождество Иоанна Предтечи» также оказываются рядом в верхних зонах северной и южной стен. Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines: Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1989. P. 134—135 (далее — Babić, 1989).

<sup>18</sup> Сцена «Архангел изводит младенца Иоанна в пустыню» была включена в состав росписей Спасо-Ми-

рожского монастыря, Кирилловской церкви в Киеве (около 1170 г.), церкви Благовещения на Мятине, церкви Успения на Городке в Звенигородке, Успенского собора во Владимире. См.: Царевская, 1993. Примеч. 313; Логвин Г. Украинское искусство X—XVIII вв. М., 1963. С. 55. Ил. 28; Филатов, 1995. С. 388—389. Ил. с. 392; Лазарев, 1966. Ил. 114—118. Этот же сюжет представлен в 7-м клейме иконы «Иоанн Предтеча с житием» — монастыря Св. Екатерины — Синае. Sinai, 1990. P. 178. Fig. 52.

«Проповедь мудрею» сохранилась в росписях Св. Софии Охридской, церкви Св. Георгия Диасорита — о. Наксос, в клейме иконы Синайского монастыря. Милькович-Пепек, 1956. С. 58, 59. Сх. II, 6р. 36. Табл. XXIII; Chatzidakis, Drandakis, 1989. P. 72. Plan N 59; Sinai, 1990. P. 178. Fig. 52; — многочисленных миниатюр на иллюминированных рукописей. См.: Царевская, 1993. Примеч. 315.

<sup>19</sup> Фотоархив ИИМК, рег. III-8326; Памятники древнерусского искусства. СПб., 1908. Вып. 1. Табл. 2.

<sup>20</sup> Такие изображения находятся в коихах Св. Софии Охридской, перизвах Успения в Дафии и Богоматери Первзвезды в Охриде. См.: Милькович-Пепек, 1956. С. 58. Сх. II, 6р. 32. Сл. 18; Millet, 1899; Babić, 1989. P. 134. Ср. также аналогичное изображение — в рост в иконе диаконника церкви Св. Георгия Диасорита на о. Наксос (Chatzidakis, Drandakis, 1989. P. 72. Plan N 58) — образ св. Иоанна из композиции «Беседа Иоанна с Христом» в юго-западной капелле католического монастыря Св. Луки в Фокиде, исполнявшей функцию крещальни (Babić, 1989. P. 166—167; Chatzidakis Th. Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc — Phocide // Cah. Arch. 1972. Vol. 22. P. 107—112.

<sup>21</sup> Тема проповедания Иоанна как пророка — проповедания звучит в тексте службы — Рождество Иоанна — Предтечи (24 июня): «Иже во про(ро)ц(х) верхъ, — начало аисло(м); ти отроца про(ро)къ» — нареченся, — пред иидши пути готовя ему» — На — Слава, — 5; «Виж(д)ъ Елисаветъ къ дъе Марии глгощи. что прииде — мти Глa моего. Ты цря по... а из воина... ты слово в азъ гла(с) проповедающе пр(с)тво нб(с)ное» — На малой вечерне. Слава — ныне, глас 8; «Иоани... покаяния проповедникъ очищение сорешениемъ. иже сущи(м) — аде блговестуя — мртвы(х) воскр(с)и(м) — моля о дша(х) напш(х) — На великой вечерне. Самогласен, глас 4 и др. См.: Служба... месяца — КД — Рж(с)тво стаго и славного прр(к)а Иоанна / Изд. ОЛДП. СПб., 1877. Л. 170, 164 об., 165 об.

<sup>22</sup> Фотоархив ИИМК, рег. III-8647.

<sup>23</sup> С другой стороны, этот образ мог — на ангельское естество св. Иоанна Предтечи.

Подобное — изображение серафима в тимпане над сводом жертвенника Нередицы (Маскодов, 1925. Сх. VII, 1: 2), безусловно, было соотносено с образом Богоматери в его коихе, прославляемой в гимнографии как «честнейшая херувим и славнейшая без сравнения серафим».

<sup>24</sup> Известны и другие способы акцентуации темы пророческого служения Иоанна. Так, в росписи диаконника церкви Св. Георгия Диасорита — о. Наксос были дополнительно введены изображения ветхозаветных пророков: царей Давида — Соломона и пророка Исайи. См.: Chatzidakis, Drandakis, 1989. P. 72—73. Plan N 61, 63, 62.

<sup>25</sup> Роспись диаконника включала также изображение двух мучеников, располагавшихся — склонах

арки, — образ святого столпника, помешавшийся справа от окна — южной стене компартимента, — полностью разрушены. Мясоедов, 1925. Сх. V, 2: 2; V, 1: 3, 4. Идентификация этих изображений в силу их плохой сохранности не была произведена.

<sup>12</sup> Делкина М. В. О происхождении Успенского собора // ДРИ: Рукописная — М., 1972. С. 60—80.

<sup>27</sup> Там же. С. 73.

<sup>28</sup> Там же. С. 68.

<sup>29</sup> Там же. С. 76.

<sup>30</sup> Там же. С. 76—77.

<sup>31</sup> См.: Мильковский-Пелек П. Материалы к истории средневекового слепка в Македония. Ч. 3: Фрески во ласот и нартекс // Прката св. Софија — Охрид // Культурно наследство. Скопје, 1966. Т. 3. № 1. Сх. VI—VII (далее — Мильковский-Пелек, 1966).

<sup>32</sup> Радовановић Ј. Невесте Христове у живопису Богородице Љевинке у Призрену // Радовановић Ј. Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV — Београд, 1988. С. 67—78 (далее — Радовановић, 1988).

<sup>33</sup> Пивоварова Н. В. О програмских росписих церкви Спаса на Нередице (в печати); Пивоварова Н. В. «Страшный суд» в памятниках древнерусской монументальной живописи второй половины XII в. // Дмитровский собор — Владимир: К 800-летию создания. М., 1997. С. 137—139, 141.

<sup>34</sup> Babić, 1969. P. 7—8.

<sup>35</sup> Пивоварова Н. В. — интерпретация алтарных образов Богородицы — росписи церкви Спаса на Нередице — Новгороде (1199) // Гос. Русский музей: Тез. конференции, посвященной итогам научно-исследовательской работы — 1995 год. СПб., 1996. С. 1—2.

<sup>36</sup> Подробнее о чине диаконов см.: Dom Parisot. Les diacónes // Revue des sciences ecclésiastiques. 1899. Т. 9. P. 289—304, 461—496; Т. 10. P. 193—209; Голубинский Е. История русской церкви. М., 1901. Т. 1: Первая — тома. С. 468—470; Добролюбов Н. Диаконы в древнем христианстве // Духовно-полезное — 1912: Февр. С. 188—196; Троцкий С. В. Диаконы в православной церкви. СПб., 1912 (далее — Троцкий, 1972) — критический разбор сочинения в статье П. Безобразова (ВВ. 1913. Т. 20, вып. 2—3. Отд. 2. 1. Критика. С. 108—122); Cabrol F., Leclercq H. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Paris, 1920. Т. 4, part 1. P. 725—733.

<sup>37</sup> Троцкий, 1912. С. 67—84.

<sup>38</sup> Там же. С. 85—87, 180.

<sup>39</sup> Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie: Texte. Paris, 1928. P. 124—126, 157—160 (далее — Grabar, 1928). В качестве диаконов проф. А. Грабар рассматривал изображений святых Варвары и Кирилла, расположенные с двух сторон от входа на западной стене нартекса Болыской церкви. Основанием для атрибуции — позы изображенных, представленных в виде орант, и специфическая деталь облачений, отождествленная исследователем с диакономским орнаментом. Между тем, — справедливо отмечал сам ученый, сведения о диакономском служении — в текстах их житий — сохранилось. Ibid. P. 124—125. Гипотеза А. Грабара о диакономском типе облачений болыских святых в недавнее время подверглась критическому анализу — работе Л. Хадерманн-Мистинг: Hadermann-Misguich L. Kurbinovo: Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle. Bruxelles, 1976.

P. 260 (далее — Hadermann-Misguich, 1975). Представляется, что безусловно верная мысль проф. А. Грабара в связи изображений диаконов с системой околоразрядной декорации, нуждается в дополнительном подтверждении со стороны житийного текста. О том, что принадлежность к чину диаконов обычно не акцентировалась особыми деталями облачений, свидетельствует роспись диакона в нерединского храма, где изображены — диаконы — монахи — ничем — отличались друг от друга.

■ данной связи — упомянуть о системе росписи западной стены нартекса св. Софии Охридской, включающей изображения святых жен — преподобных — в одежде. Вероятно, — из них может быть отождествлена со св. диаконами. См.: Мильковский-Пелек, 1966. Ч. 3. Сх. VII.

<sup>40</sup> Мясоедов, 1925. Сх. V, 1: 8, 9, 13. При отборе — размещении образов святых принимались в расчет дни их — Так, фигура св. Устиния (память 2 октября), расположенная справа — восточного окна диакона, продолжала ряд святых северной стороны алтарного полукуртия (св. Рипсимия и Зенобия — 30 сентября, 30 октября). Образы св. Домники (8 января) — следующей — ней Татианы (12 января) предшествовали изображению св. Агафии (память 5 февраля).

<sup>41</sup> Троцкий, 1912. С. 88, 93.

<sup>42</sup> Там же. С. 163.

<sup>43</sup> Там же. С. 191—192.

<sup>44</sup> Святого отца нашего Иоанна, архиепископа Константинопольского, Златоустого, слова и беседы на различные случаи, переведенные с греческого при СПб. Духовной Академии. СПб., 1864. С. 233.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Мясоедов, 1925. Сх. V, 2: 6.

<sup>47</sup> Память святой приходится — 25 июня, — следующий день после праздника Рождества св. Иоанна Предтечи.

■ См.: Дмитрий Ростовский. Жития святых: Месяц ноябрь. М., 1905. С. 156—173.

■ Филарет, архиеп. Черниговский. Святые подвижники Восточной церкви. СПб., 1871. С. 278, прил. 2.

■ Мясоедов, 1925. Сх. V, 1: 10, 14 (в схеме допущена ошибка: изображение, обозначенного под № 15, в действительности — существовало; полуфигуры св. Агафии соответствует изображению неизвестной святой, отмеченное в схеме под № 14); сх. V, 2: 7, 13.

Проф. А. Грабар придерживался мнения, что богатые расшитые одежды Невест Христовых следует объяснять идеей мистического брака дев с Христом. Grabar, 1928. P. 159. В действительности — одеяния свидетельствуют о знатном, нередко царском происхождении некоторых — них. На это ясно указывает различие в одежде Невест Христовых, представленных в росписи храма — Нередице, облаченных в императорские, монашеские или мученические одеяния. Сведения о — происхождении святых Ирины (5 мая), Агафии (15 февраля), Христины (24 июля) — Екатерины (24 ноября) см. в текстах их житий.

<sup>51</sup> См.: Пивоварова Н. В. — истоком идейного зачатия росписи церкви Спаса на Нередице — Новгороде (1199 г.) // ДРИ: Русь — страны византийского мира. XII в. СПб., 1999. С. 471 (далее — Пивоварова, 1999).

Примеры взаимосвязи образов царственных святых с императорскими портретами подтверждают, как кажется, высказанную гипотезу. Так, в Болыской церкви образ св. Екатерины, отделенный от других святых,

был размещен рядом с портретом императорской четы; на фреске северной стены в Мацхварии (1142 г.) была представлена параллельная коронация ангелами грузинского царя Димитрия I — св. Екатерины. ■ Марковым монастыре эта ■ была изображена над портретом краля Марка. *Войводий Др. Култ* и иконография св. Анастасии Фармаколитрике у земляна византийского культурного круга // *Зограф*, Београд, 1990. Бр. 21. С. 34, примеч. 34. См.: *Грабар* А. Боянская црква. София, 1978. С. 71. Табл. XLV; *Алибегашвили Г. В.* Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979. С. 45. Сх. 6.

<sup>52</sup> *Пивоварова*, 1999. С. 463.

<sup>53</sup> В росписи Нередицы ■ два изображения святых жек — св. Христины и св. Анастасия Узорештелици — были выделены более крупным размером. Возможно, это отражало традиции их почитания в Нередице, во многом обусловленную символикой ■ имени: Христина (с греч. — «помазующая»), Анастасия («воскресение»).

<sup>54</sup> *Мясоедов*, 1925. Сх. V, 2: 10. Сохранилось воспроизведение этого образа в красках, выполненное Л. А. Дурново (ГРМ, ОДРЖ КФ-5).

<sup>55</sup> *Веселовский* А. Опыты ■ истории развития христианской легенды: П. Берта, Анастасия и Пятица // *ЖМНП*. 1877. Февр. Ч. 189. С. 203; *Delehaye H.* *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*. Bruxelles, 1902. Col. 803—806; *Bibliotheca Sanctorum*. Rome, 1961—1970. T. 4. Col. 680—681; T. 3. Col. 1291—1292. Об иконографии см.: *Réau L.* *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, 1958. T. 3, part 2. P. 970; *LCL*. 1974. Bd 6. S. 18—19; *Радовановић*, 1988. С. 74—75; *Nadernann-Misguich*, 1975. P. 261.

<sup>56</sup> Изображения св. Кириака (Недели) среди Невест Христовых многочисленны ■ византийских памятниках. Она представлена ■ росписях капеллы 33 ■ Гереме ■ в Эльмалы киисе (Каппадокия), ■ нартексе церкви св. Софии ■ Охриде, церкви св. врачей в Кастории, росписях церквей в Курбиново, Боянской, Богородицкой, Левитской ■ Призрене ■ многих других памятниках. *Restle M.* *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*. Recklinghausen, 1967. ■ 2. Fig. 295; *Plan*. Fig. 160; *Милькович-Пенек*, 1956. Ч. 3. С. 19. Сх. VI. N 41; *Pe-*

*lekanidis S., Chatzidakis M.* *Kastoria / Byzantine Art in Greece: Mosaic — Wall Paintings*. Athens, 1985. P. 24. Plan N 153 (далее — *Pelekanidis, Chatzidakis, 1985*); *Nadernann-Misguich*, 1975. P. 261. Fig. 134; P. 16. Sch. 4, № 90; *Grabar*, 1928. Pl. 16b; *Радовановић*, 1988. С. 69.

<sup>57</sup> Изображение св. Улиты и Кирика (память 15 июля) среди святых жен традиционно для памяти ■ византийской монументальной живописи. ■ качестве примеров могут быть приведены фреска нартекса св. Софии Охридской, где святые представлены на лопатке восточной стены, справа от входа из нартекса ■ церковь (*Милькович-Пенек*, 1956. Ч. 3. Сх. VI. № 33) ■ роспись западной стены церкви св. врачей в Кастории (*Pelekanidis, Chatzidakis*, 1985. P. 24. Plan, ■ 154—155). В произведениях ■ изображения св. Улиты и Кирика часто вводятся ■ композиции типа «Собор святых», например, ■ иконы «Покров Богоматери» XVI ■ (ГРМ, ДРЖ-2142), где они включены в ■ преподобных жен, или ■ иконах XVI в. «О Тебе радуется...» (ГТГ, инв. 28840, ГРМ, ДРЖ-2187 и др.). См.: Из коллекций академика Н. П. Лихачева: Каталог выставки. СПб., 1993. Ил. с. 177; *Лазарев В. Н.* Русская ■ от истоков до начала XVI в. М., 1996. № 126. Ил. с. 332—334; 1000-летие русской художественной культуры. М., 1988. Ил. 99 на с. 83. В литературе изображение св. Кирика в этих композициях нередко ошибочно трактуется как олицетворение души умершего. См.: *Дувакина Е. В.* Проблемы иконографии «О Тебе радуется» в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря // *Ферапонтовский сборник*. М., 1985. Вып. 1. С. 189, 191. Ср. описание святых ■ тексте иконописного подлинника: «Святая Улита... риза прелезнь, испод бакаи: подле ■ Кирик в рубалечки, а колени голы, в сажокках». Иконописный подлинник новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века: С вариантами ■ спис- ■ Забелина и Филимонова. М., 1873. С. 120.

<sup>58</sup> *Мясоедов*, 1925. Сх. VII, 1: 7, 8, 6.

<sup>59</sup> См.: *Троицкий*, 1912. С. 258—259; *Дмитриевский* А. Богослужение Страстной ■ Пасхальной седмицы в св. Иерусалиме в IX—X ■ Казань, 1894. С. 170, 171, 182, 183, 188, 189, 190, 403—406, примеч. 105.

Nadezhda Pivovarova (Saint-Petersbourg)

## SUR L'INTERPRÉTATION DU PROGRAMME DE LA PEINTURE DU DIACONICON DE L'ÉGLISE DU SAUVEUR (DE LA TRANSFIGURATION) À NÉRÉDITS

### Résumé

Les fresques du diaconicon de l'église du Sauveur à Nérédits qui presque n'attirerait l'attention des investigateurs jusqu'à ce moment-là, représentent une variante très intéressante, extraordinaire sous beaucoup de rapports de la décoration du bas-côté sud-est. Le système de la peinture comprenant l'image colossale à mi-buste du Prodro ■ sur la conque et ■ cycle hagiographique sur les murs ■ été complété de l'insolite selon son envergure galerie

des saintes femmes peintes en pieds, à mi-corps et dans les médaillons qui créaient l'encadrement originale du cycle hagiographique.

Selon la peinture du diaconicon de la cathédrale de la Nativité de la Vierge du monastère de Saint Antoine (1125), de l'église de l'Annonciation sur Miatchina (1189), le placement des scènes de la vie du Prodrôme dans l'autel du sud ■ présent pas quelque chose d'extraordinaire pour les églises de Novgorod et il est fort probable qu'il ait les racines de Constantinople. Evidemment que non seulement l'image monumental sur la conque du diaconicon de Néréditsa, mais aussi l'attention particulière envers les scènes de «L'invention de la tête» du saint placées sur la paroi nord du compartiment peuvent être expliqués par l'emplacement de la tête du Prodrôme à l'extrémité est de la nef sud de l'Oratoire du monastère de Studios à Constantinople. Placé sur la face sud du pilier sud-est, l'image de sainte Matrone, qui selon sa vie était le témoin de l'invention de la tête à Emesse, les complète.

Le motif du calice, du vase de sacrifice sciemment mis en relief dans les scènes de la «Décollation de la tête du Prodrôme» et du «Festin d'Hérode», bien marqué dans les compositions «des inventions», concorde avec la fonction du local décorant qui servait de sacristie. De l'autre côté il est devenu le moment clef pour la formation du corps des images des saintes femmes.

La question de la sélection des images des saintes femmes du diaconicon de Néréditsa n'a attiré l'attention particulière des investigateurs qu'une seule fois. En 1973, M. V. Schepkina à cause de l'étude du corps du «Recueil Ouspenski» a fait une hypothèse de mise ■ œuvre dans la peinture de Néréditsa d'une idée du patronat nominatif qui ■ exercé une influence sur le corps des images du diaconicon. En dépit de l'originalité d'interprétation proposée, son défaut de cuirasse était l'étroitesse des témoignages authentiques des noms des représentantes dignastie princière — de — Vladimir-Souzdal. L'analyse complémentaire du corps des images du diaconicon permet penser que l'appartenance des saintes femmes du nombre des Fiancées du Christ ■ servi de critérium le plus probable de leur choix. L'inclusion dans la peinture des unes (les diaconesses Dominique, Justine, Tatiana) rappelait la mission de garde des vases d'églises et de leur préparation pour liturgie qui incombait aux vierges ecclésiastiques. Le choix des autres (les saintes majestueuses Catherine, Irène, Christine, Agathe) correspondait à la moitié princière, celle du sud de l'église qui conservait dans le système de la peinture le portrait du donateur — prince Yaroslav — et l'effigie de leur patron, la série vaste des images des saints guerriers — protecteurs de la famille princière. Les textes de la poésie liturgique et d'homélies contenant la comparaison de la vierge avec «le ■ sacré» (voir par exemple «Le panégyrique à Ste Thécle» de Jean Chrisostome) pouvaient servir des arguments symbolique de l'unification des unes et des autres dans la peinture du diaconicon.

Marqué plus haut, le contexte étoffé n'a pas exclu même les allusion concrètes et les associations. Ainsi, spécialement distingué dans le système de la décoration du diaconicon, l'image de sainte Christine, vénérée le 24 Juillet au jour du souvenir des saints Boris et Gleb, pouvait être en même temps le témoignage supplémentaire d'un prétexte direct à la construction de l'église du Sauveur à Néréditsa. Par cela même il était en rapport avec la procession insolite des saints, guidée par les saints Boris et Gleb dans l'apside centrale de l'église.

# ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ СОБОРА СНЕТОГОРСКОГО МОНАСТЫРЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОСЛЕДНИХ РАСКРЫТИЙ)

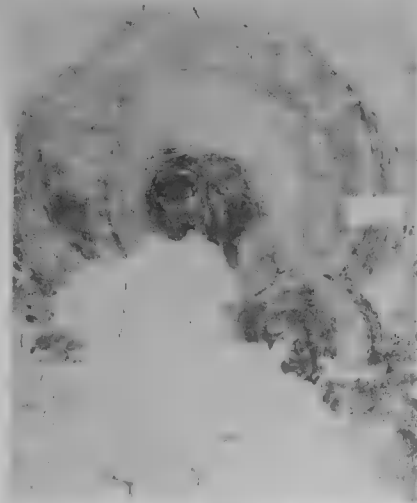
В. Д. Сарабьянов (Москва)

**Ф**рески собора Рождества Богородицы, созданные в 1313 г., долгое время считались сохранившимися слишком фрагментарно для полноценного суждения об их программе. Раскрытие фресок из-под побелок, начавшееся еще в 1909 г.<sup>1</sup> и периодически возобновлявшееся экспедициями ЦГРМ в 1920—1930-х годах, было завершено работами 1948—1949 гг.<sup>2</sup> Памятник, считавшийся полностью раскрытым, вскоре опубликовал В. Н. Лазарев,<sup>3</sup> ■■■■■ подробно исследовал Л. И. Лифшиц, посвятивший фрескам собора диссертацию и ряд статей.<sup>4</sup> Однако ■■■■■ в 1985 г. работы по реставрации росписей собора<sup>5</sup> выявили значительные участки неизвестных ранее изображений, причем наиболее важные открытия были сделаны в конхе алтаря и скуфье купола, т. е. в композициях, имеющих первостепенное значение для оценки программы росписи. Кроме того, ■■■■■ результате до-раскрытия уже известных участков стенописи, ■■■■■ также расшифровки многих надписей удалось уточнить иконографический состав некоторых утраченных сюжетов ■■■■■ идентифицировать многих святых. Эти данные значительно расширяют наши представления об иконографии и программе росписей собора Снетогорского монастыря и существенно дополняют предшествующие исследования.

Наиболее важные открытия, принципиальные для адекватной оценки программы росписи, были сделаны ■■■■■ верхней зоне алтаря ■■■■■ скуфье купола. Алтарная роспись до недавнего времени была известна лишь по трем нижним регистрам, отведенным под традиционный фронтальный святительный чин ■■■■■ Евхаристию. Нижний регистр святителей начинается непосредственно над возвышением синтрона, без

каких-либо цокольных декораций, имевшихся в остальных зонах храма. От него фрагментарно сохранились четыре святительские фигуры, из которых идентифицируются лишь Николай Чудотворец ■■■■■ Фока Синопский, расположенные в северной части апсиды. Во втором регистре, насчитывавшем не менее 16 фигур, фрагментарно сохранилось 13, из них опознаются четыре святителя в южной части апсиды — Спиридон Тримифунтский, Власий Севастийский, Иоанн Милостивый ■■■■■ Афанасий Александрийский.<sup>6</sup> Епископы облачены ■■■■■ разноцветные фелони ■■■■■ представлены ■■■■■ схожих статичных позах с кодексами в руках. Повторяя традиционную схему новгородско-псковских храмов XII в., святительский чин фланкирован по сторонам двумя фигурами служащих дяконов с кадилами в руках. От Евхаристии ■■■■■ третьем регистре остались лишь фрагменты пяти апостольских фигур ■■■■■ южной части апсиды.

Обнаруженная ■■■■■ роспись конхи сохранилась в основном в верхней своей части, однако дошедшие до нас фрагменты ■■■■■ сопоставлении с архитектурным пространством конхи позволяют сделать достаточно точную реконструкцию этой композиции, обладающей, как мы увидим ниже, редчайшими иконографическими особенностями. Представленная здесь Богоматерь была изображена строго фронтально, торжественно восседающей ■■■■■ низком троне без спинки (от трона сохранилась лишь часть подушки), с младенцем Христом на коленях, которого она придерживает левой рукой ■■■■■ плечо. Поза младенца остается неясной, поскольку почти ■■■■■ его фигура, за исключением лика, утрачена, однако, очевидно, что он был изображен ■■■■■ трехчетвертном повороте лицом ■■■■■ центру композиции. Нимб Христа ■■■■■



Богоматерь с младенцем ■■■■■ центральной апсиды.  
Рождественский собор Святгорского монастыря. 1313 г.

имеет средокрестия, ■■■■■ рядом ■■■■■ фоне читаются две буквы из сопроводительной надписи: ХЪ.<sup>7</sup> Фигуру Богоматери фланкировали два склоненных архангела; частично сохранился лишь расположенный справа Гавриил, узнать которого позволяют остатки надписи: АРНГЪ ГАВРИАЪ.

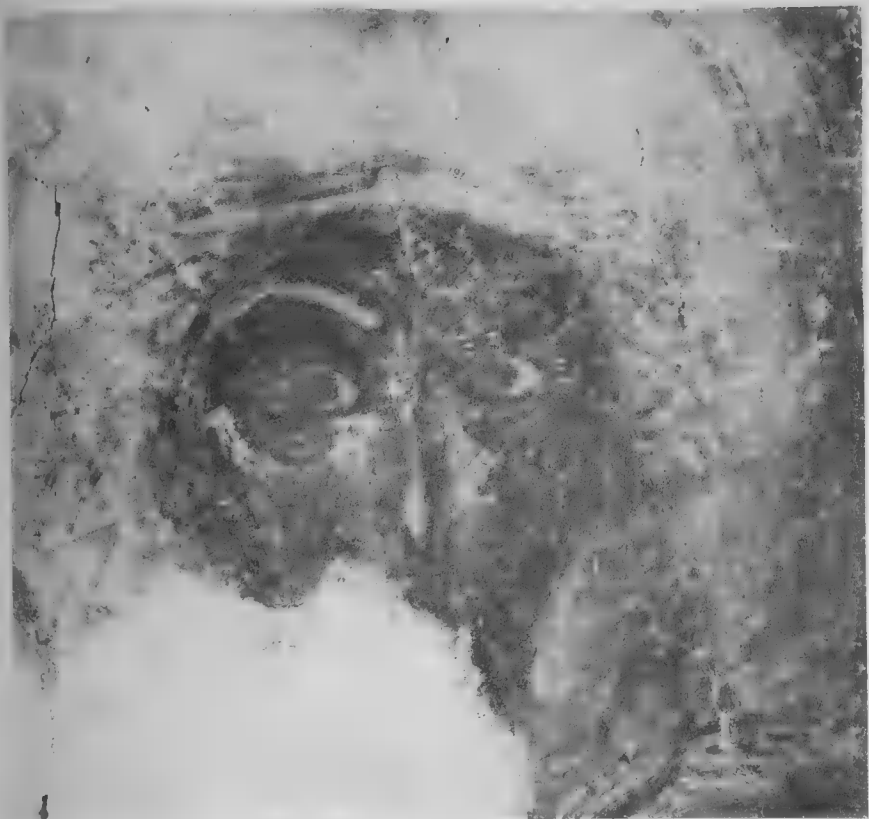
Уникальной иконографической деталью является жест правой руки Богоматери, которая отведена вверх в сторону. Окажись утраченной правая часть композиции с младенцем, роспись конхи, несомненно, была бы реконструирована как традиционная для декорации русских домонгольских храмов «Богоматерь Оранта» с воздетыми ■■■■■ молении руками.<sup>8</sup> Однако достаточно полная сохранность участка позволяет точно определить поднятую руку Богородицы как указующий жест, что акцентировано чуть отведенным ■■■■■ сторону указательным пальцем. Подобные варианты изображения Богоматери достаточно редки ■■■■■ обычно связаны с ктиорскими сюжетами,<sup>9</sup> но ■■■■■ данном случае ее указующая рука направлена к алтарному своду, где удалось опознать остатки изображения «Христос во славе».

Фрагменты росписи алтарного свода были известны и ранее, но, будучи не до конца раскрытыми, они неверно интерпретировались. В. Н. Лазарев ■■■■■ своей публикации светогорских фресок обходит стороной это изображение, а Л. И. Лифшиц делает осторожное предположение, что здесь могло находиться «Вознесение Господне»,<sup>10</sup> с которым имеющиеся остатки изображения действительно имеют определенное сходство. Композиция дошла до ■■■■■ несколькими фрагментами, причем фреска очень сильно утрачена, и лишь полное дораскрытие остатков живописи сделало возможной адекватную, но все же весьма приблизительную реконструкцию сюжета, которая отчасти опирается на многочисленные аналогии.<sup>11</sup>

■■■■■ пелье алтарного свода была представлена фигура Христа, сидящего на невысоком троне без спинки. Он облачен ■■■■■ белые одежды, его правая рука поднята вверх, очевидно, в жесте благословения — сохранился лишь контур локтя. Почти вся фигура утрачена, поэтому неизвестны ни иконографический тип, ни точ- ■■■■■ поза Христа. Его изображение окружено двучетной мандорлой, вписанной ■■■■■ ромб, по углам которого могли находиться символы евангелистов, сейчас полностью утраченные. На северном склоне свода, выполненные в том же крупном масштабе, что ■■■■■ фигура Христа, были изображены два херувима, контуры которых прослеживаются сейчас на нескольких разрозненных фрагментах. На южном своде был ■■■■■ один херувим, занимавший его восточную часть; ■■■■■ небольшом фрагменте фрески четко ■■■■■ контуры «престолов» ■■■■■ виде сдвоенных колец с крыльями. Не исключено, что здесь был представлен включавшийся ■■■■■ теофанические композиции тетраморф, часто изображавшийся стоящим на огненных кольцах «престолов» (Иез. 1: 4—21). В почти полностью утраченной западной части склона, судя по небольшим фрагментам живописи, могла размещаться одна или несколько фигур пророков — свидетелей видения — Исайи, Иезекииля или Аввакума.<sup>12</sup> Сопоставление остатков изображений с аналогиями позволяет предположить также, что здесь мог быть представлен коленопреклоненный пророк, к которому слетал ангел со свитком.<sup>13</sup>

В эволюции изображения Теофания палеологовской эпоха отмечена детализацией иконографического содержания, которая, ■■■■■ частности, проявилась ■■■■■ усложнении форм ман-





Лик Богоматери ■ конхе центральной апсиды. 1313 г.

дорлы, окружающей фигуру Христа. Если ■ подобных композициях комниновской эпохи мандорла изображалась круглой или овальной с двумя или несколькими сферами сияния, то ■ XIII в. в ней появляется дополнительная форма — ромб, либо обрамляющий овал, либо вписанный ■ него или наложенный сверху.<sup>14</sup> В конечном итоге мандорла получает форму, хорошо известную в русской иконописи по многочисленным изображениям «Спаса в силах», самым ранним из которых является известная икона начала XV в. из иконостаса

Благовещенского собора Московского Кремля. На снетогорской фреске вимы представлен один из начальных вариантов усложненной мандорлы: внутри она имеет лишь градации сфер, но снаружи уже окружена ромбом, положенным ■ ребро ■ напоминающим своими очертаниям растянутый прямоугольный плат.

Алтарную композицию завершает медальон ■ софите восточной подпружной арки, где изображена Десница Господня, сложенная ■ именословном благословении.<sup>15</sup> Этот редкий сюжет, чрезвычайно емкий по своему догма-



Схема росписи свода ввыи. «Христос во славе». 1313 г.

тическому содержанию, поддается правильно-му истолкованию лишь при рассмотрении ■ контексте общей программы росписи.<sup>16</sup> Медальон фланкирован фигурами Иоанна Предтечи на южном склоне арки и первосвященника Захарии ■ северном. Предтеча изображен в облике пустытника, ■ одном гиматии, с открытой грудью ■ обнаженными до колен ногами.левой рукой он держит высокий крест, две верхние перекладины которого располагаются над его плечом. Его отец Захария — ■ традиционных облачениях, с атрибутами первосвященника — узнается по остаткам сопроводительной надписи.<sup>17</sup> Эти фигуры соотносены с изображениями на северной ■ южной подпружных арках, где также представлены первосвященники, которых, несмотря на плохую сохранность живописи, удалось идентифицировать. На восточном склоне южной арки представлен Самуил — старец ■ длинной бородой; помимо традиционных атрибутов — кадила и дарохранительницы, ■ держит ■ левой руке предмет, напоминающий рог, ■ которого, согласно Книге Царств, он помазал елеем ■ царство пророка Давида (I Цар. 16: 1–13). Кроме того, ■ этого святого начинается на букву С. Напротив, на западном склоне, представлен Мельхиседек, держащий кадило ■ некий предмет, вероятно, хлеб, которым он благословил Авраама; жезл ■ его руках и венец на голове — атрибуты царя Салима (Быт. 14: 17–20). На северной арке изображены два первосвященника, имеющие схожий облик, традиционные облачения ■ атрибуты. Ключом к идентификации персонажа на западном склоне ■ арки является сохранившаяся начальная буква его имени А, указывающая, что это Аарон. Имя пятого по счету первосвященника

■ восточном склоне той же арки ■ устанавливается, но, вероятно, это Моисей.

Уточнено содержание росписей, расположенных сразу под барабаном. На лбу восточной арки представлен «Спас на убрусе» ■ характерном для иконографии XII в. варианте, когда плат изображен в виде прямоугольного отрезка ткани, прибитого гвоздями к доске; эта почти археологическая деталь получает здесь, как и ■ аналогичной фреске церкви Спаса Нередицы,<sup>18</sup> чисто условное осмысление. Напротив, над западной аркой — остатки медальона с оплечным Спасом Эммануилом, от которого сохранилась лишь часть крещатого нимба ■ правый контур лика.<sup>19</sup> Юго-восточный парус занимает легко узнаваемый по облику евангелист Матфей, которому соответствует расположенный рядом над восточным склоном южной подпружной арки его символ — ангел. На северо-восточном парусе, судя по небольшому фрагменту, где читается контур головы евангелиста с глубокой залысиной, был представлен Иоанн. Юго-западный парус отведен под фигуру евангелиста Луки. На это указы- ■ характерный облик апостола — закрывающие лоб волосы, короткая борода, скулатое лицо, которое, несмотря на существенные утраты живописи, читается выразительными контурами. Кроме того, ■ фоне удалось прочитать остатки сопроводительной надписи, от которой сохранилось три буквы: КАС (т. е. ΛΟΥΚΑΣ). Соответственно, на северо-западном парусе был изображен евангелист Марк, от фигуры которого сохранились лишь разрозненные фрагменты.

Идентификация евангелиста Луки весьма неожиданна, поскольку рядом над западным склоном южной подпружной аркой раскрыт

его символ — орел, ни в одной из трех традиций символов ему не усваиваемый.<sup>20</sup> Характерно и то, что ангел ■ орел изображены спинами к евангелистам ■ лишь обрачивающимися к ним. Тем самым символы обособляются от фигур евангелистов, получают самостоятельное значение, что представляется явлением уникальным, как, впрочем, оказывается чрезвычайно редким и само включение символов в композицию парусов, имеющее единичные примеры в искусстве палеологовской эпохи.<sup>21</sup> Обращенные к центру подкупольного пространства, они мыслятся как традиционное теофаническое обрамление образа Христа в куполе храма ■ в большей степени оказываются соотносенными с фреской главы, где в скупье купола была раскрыта фигура Христа из «Вознесения». Возможно, именно особой ролью символов ■ системе росписи верхней зоны храма и объясняется нарушение традиции в размещении рядом с Лукой орла.

От купольной композиции сохранилась лишь центральная часть с изображением Христа во славе ■ фрагментами фигур шести ангелов. Несмотря ■ утраченность большей части композиции, и сохранившаяся часть изображения дает основания для оценки ее программной своеобразия. Купольные «Вознесения», всегда являясь универсальным триумфально-теофаническим образом Спасителя, часто несли ■ себе дополнительный смысл, определявший программной спецификой той или иной росписи. Так, например, «Вознесение» могло указывать на погребальный контекст программы, как это имеет место в росписях церкви Панагия тон Халкеон ■ Фессаликиах (1028 г.)<sup>22</sup> или собора Двенадцати апостолов в Пече (около 1250 г.).<sup>23</sup> Такое понимание этого сюжета базировалось на истолковании событий Вознесения как пробора Второго пришествия, что основывалось на евангельском тексте: «Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо» (Деян. 1: 11). Но возможны были и иные акценты ■ истолковании этой купольной композиции.<sup>24</sup>

Купольные «Вознесения» в Мирожском монастыре, в Старой Ладоге и ■ церкви Спаса на Нередице также обнаруживают особую интерпретацию ■ свою специфическую иконографию. В отличие от всех известных византийских аналогов с парадными ангелами, русские памятники дают иную типологию композиции,

где ангелы представлены стоящими или идущими, т. е. совершающими процессию вокруг медальона с Христом. Эта особенность скорее всего была навеяна купольными композициями ■ тему небесной литургии, которые стали формироваться ■ византийской иконографией именно ■ середине XII в.<sup>25</sup> Но снетогорское «Вознесение» имеет принципиальное отличие, заключающееся ■ масштабных соотношениях изображенных здесь персонажей. Огромная фигура Христа, сидящего ■ радуге в медальоне небесного сияния, занимающая все зеркало скупьи, в несколько раз превосходит размеры фигур других персонажей, располагавшихся уже на вертикальной стене барабана. В силу того, что последние воспринимались ■ сильным сокращении, обрамлением фигуры Христа служили ■ столько ангелы и апостолы, сколько символы евангелистов в простенках парусов, ■ совокупности с ним составляя классический вариант иконографии Христа во славе. Таким образом, здесь акцентировался первоначальный триумфально-теофанический смысл этой композиции, как будто возвращающий нас ■ древним образцам византийской иконографии.

Несмотря на особенности купольной композиции, простое перечисление главных элементов росписи показывает, что программа снетогорских фресок для своего времени во многом уникальна. Сочетание этих элементов и их содержание, замена практической обязательной для XIV столетия «Службы св. отцов» фронтальной чином святителей, а купольного Пантократора «Вознесением» выдают очевидную ориентацию на традиции Новгорода ■ Пскова второй половины XII в., когда ■ монументальной живописи преобладали сложные догматико-повествовательные программы. В то же время содержание некоторых сюжетов демонстрирует полное знание ■ владение новым иконографическим материалом палеологовского искусства ■ вполне современную его интерпретацию. Памятник оказывается на рубеже двух эпох художественного развития, хотя в хронологическом отношении это может показаться анахронизмом, ибо начало XIV в. было периодом зрелости палеологовского искусства. Однако подобное положение снетогорских росписей исторически вполне оправданно, если учитывать, что они являются одним из первых памятников, с которого начинается возрождение традиций русской стенописи после вынуж-

денного молчания середины и второй половины XIII в.

Для верного понимания традиций, на которых базируется программа росписей Снетогорского собора, необходимо вкратце обозреть особенности храмовой декорации новгородско-псковских храмов середины—второй половины XII в. Изменения в системе декорации византийского храма, во многом вызванные богословской полемикой середины столетия о сущности евхаристической жертвы и соединении во Христе божественной и человеческой природы, широко освещены в научной литературе.<sup>26</sup> На Руси это явление получило вполне оригинальную и самостоятельную интерпретацию. В русских храмах этого периода появляются многословные христологические программы, где сущность евхаристической жертвы получает подробнейшее изложение через сочетание многих образов Христа, сосредоточенных в алтарно-купольном пространстве храма. Расположенные строго по оси, проходящей через алтарь и купол, самые различные, в том числе и символические образы Христа, сменяя друг друга в той или иной последовательности, были призваны последовательно раскрыть и сделать понятной сущность догматов о Спасителе. Примечательно, что во многих случаях эти циклы завершались купольным «Вознесением». В таких памятниках, как фрески Мiroжского монастырского или Нередицы, церкви Благовещения в Аркажах или в Старой Ладоге, Христос сразу представлял

перед зрителем во всей полноте и многообразии своей божественной природы. По своей догматической насыщенности эти программы не знают себе равных в византийском искусстве комниновской эпохи. Достаточно сказать, что в Мiroжском соборе на оси алтарь — купол насчитывается девять образов Христа, а в церкви Спаса Нередицы было уже 11.<sup>27</sup>

Главные элементы росписей Снетогорского собора разработаны в той же системе, что и названные памятники Новгорода и Пскова. Центральными звеньями программы собора Снетогорского монастыря являются два тефанических образа Спасителя — композиция алтарного свода и купола. По своему догматическому содержанию к фреске вимы церкви Рождества Богородицы ближе всего стоит изображение Христа Вседержителя — облик Еммануила из алтарной композиции Благовещенской церкви в Аркажах (1189 г.), где он представлен на месте образа жертвы — «Службе св. отцов».<sup>28</sup> В алтарном образе снетогорского храма Христос также — как Вседержитель, Владыка мира и грядущий Судья, одновременно как образ предвечной жертвы, явленной библейским пророкам. Неопределенность иконографии Христа вследствие утраты фрески препятствует более точному истолкованию этого сюжета, но общий смысл поддается интерпретации. Богоматерь, придерживающая младенца за плечо, другой рукой указывающая на алтарный свод, со свойственной псковскому искусству чуть наивной прямолинейностью как бы говорит: «...тот, кто являлся пророкам, Бог ветхозаветных теофаний, ныне воплотился в образе Младенца, чтобы принести себя в жертву за человечество». Такому пониманию алтарной композиции созвучен, в частности, текст стихир на Сретение: «Ветхий деньми, иже закон древле в Синаи дав Моисею, днесь Младенец видится». Примечательно, что тема Воплощения и грядущей жертвы находит продолжение в противопоставлении «Сретения» и «Распятия», которые расположены на восточных склонах южного и северного сводов и как бы обрамляют верхнюю зону алтаря.

Жест Богородицы имеет и важное композиционное значение: он подчеркивает вертикальную ось росписи и объединяет образ Христа в куполе со святительским чином. В соответствии с традиционной новгородско-псковской схемой XII в., фронтально изображенные свя-

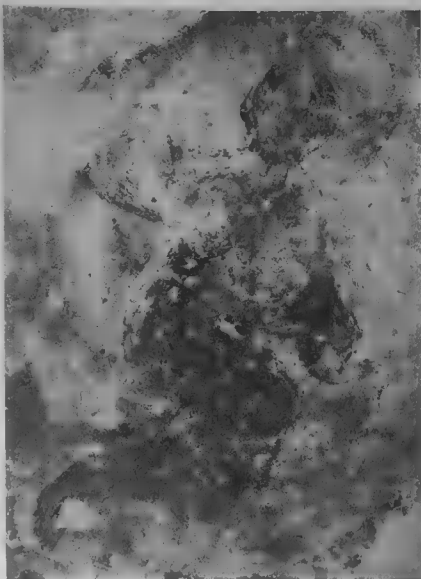


Десница Господня. Софит восточной подиружной арки.  
1313 г.

тители обращены к реальному храмовому престолу, что указывает на их сослужение идущей в алтаре литургии, но ■ то же время они понимаются как участники небесной литургии у Престола Всевышнего, изображенного ■ виме собора. Исходя из содержания алтарных росписей, получает определенное осмысление ■ Десница Господня, которая, являясь соби- рательным образом божественного промысла ■ осуществления плана божественного домостро- ительства, в то же время указывает ■ выш- нюю благодать, нисходящую ■ совершаемую в храме литургию.

Анализ других частей росписи собора Сне- тогорского монастыря позволяет сделать ана- логичные выводы о пограничном характере ее иконографии. Если в соотношении главных элементов программы преобладает новгород- ско-псковская традиция второй половины XII в., то в росписи рукавов подкупольного креста, а также боковых апсид ■ более при- сутствуют многие иконографические элементы, присущие развитой палеологовской эпохе. Ос- тановимся на тех сюжетах, содержание кото- рых было уточнено ■ определено ■ ходе реставрационных раскрытий 1985—1990 гг.

Наиболее «консервативным» в системе рос- писи собора можно считать цикл Страшного суда, сцены которого занимают ■ объем за- падного рукава подкупольного креста. В рус- ских памятниках XIV—XV вв. ■ компози- ция уступает место другим сюжетам, ■ tradi- ция размещения «Страшного суда» на западной стене храма возобновляется лишь ■ рубеже XV—XVI вв., что было вызвано уси- лением эсхатологических настроений конца «шестого тысячелетия от сотворения мира».<sup>29</sup> Поэтому появление «Страшного суда» ■ сте- нах собора Снеготорского монастыря предст- авляется несомненной данью традиции домон- гольской эпохи. Однако содержание снеготор- ской фрески оказывается не только абсолютно современным, но во многом опережающим свою эпоху, выходящим за рамки византий- ской традиции<sup>30</sup> ■ известной степени пред- определяющим иконографическое своеобразие русских «Страшных судов» XVI—XVII вв. Мы не будем сейчас подробно останавливаться на всех деталях этой сложной и чрезвычайно под- робной композиции, обратим внимание лишь на те ее части, которые ■ предшествующих исследованиях не получили должной оценки. Уточнению их содержания во многом способ-



Христос. Деталь композиции «Вознесение» ■ куполе.  
1313 г.

ствовало прочтение остатков надписей, кото- рых здесь было особенно много.

Традиционная и даже обязательная часть «Страшного суда» занимает южную часть ру- кава креста и делится на три регистра. Здесь, ■ своде, ■ также ■ примыкающих участках подпружной арки ■ люнета представлен вос- седающий Христос в окружении двенадцати апостолов и сонма ангелов. Средний, наиболее утраченный регистр занимал три сцены: спра- ва — Поклонение Адама ■ Евы Престолу уго- тованному» (сохранилась лишь фигура коле- нопреклоненной Евы), а слева — группа пра- ведников, ожидающих Суда (верхняя часть их фигур утрачена). В центре, по-видимому был изображен ангел, взвешивающий душу (от его фигуры сохранилось лишь изображение ступ- ней ног). В нижнем регистре представлены традиционные сцены рая — «Лоно Авраамо- во», «Благоразумный разбойник» ■ «Шествие праведных».

Повествование переходит в западный люнет над хорами, который также поделен на три регистра. Здесь, помимо традиционных изо-

бражений «Трубящего ангела» и «Ангела, сворачивающего небо», интересные два сюжета. Один из них был интерпретирован еще Л. А. Мацулевичем как изображение пророка Захарии, облачающего иудеев.<sup>31</sup> Юный пророк стоит перед группой старцев в характерных головных уборах ■ виде белых платков. Он держит свиток, указывая другой рукой вверх в сторону свода, где изображен Иисус Христос ■ окружении апостолов. Основанием для атрибуции послужила частично расшифрованная Л. А. Мацулевичем надпись: «...воззрят ■ нъ его же прободаша...», которую он справедливо отождествил с пророчеством Захарии Серафимовича (Зах. 12: 10). Продолжение надписи было частично прочтено Л. А. Мацулевичем как «пойдет ко отч... соне», но ■ он, ■ позже В. Н. Лазарев<sup>32</sup> не смогли отождествить эту строку с каким-либо текстом.

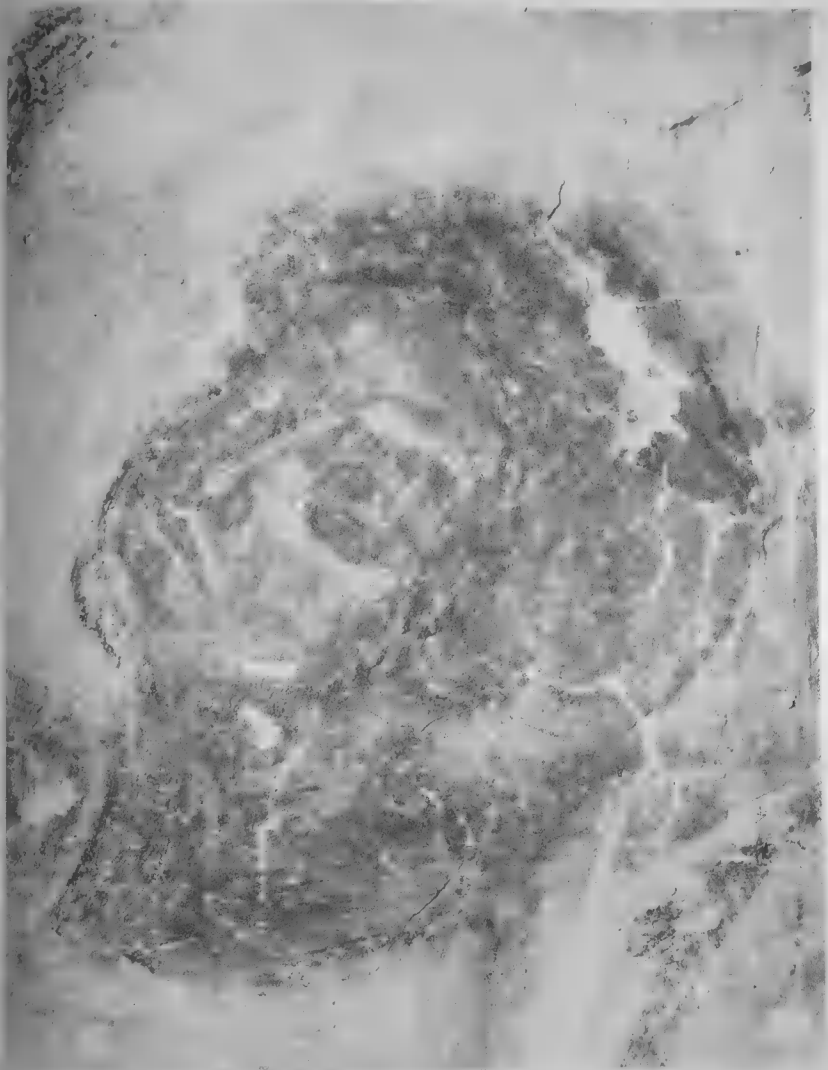
Л. И. Лифшиц верно указал ■ вторичность использования текста пророчества, фигурирующего здесь как часть кондака Романа Сладкопесца ■ Мясопустную неделю, богослужения которой посвящены Страшному суду.<sup>33</sup> Последние исследования подтверждают этот вывод. Данный текст по объему был значительно больше расшифрованной части ■ предполагался ■ пять или шесть строк по сторонам от фигуры пророка, ■ всю фоновую часть сцены. В ■ уточненном на основании раскрытий прочтении текст выглядит следующим образом: ОУЗРАТЬ / ІЕГОЖЕ ПРОБОДАША / [ ] ПОИДЕТЬ КЪ ОТЦЮ [ ] Ш[ ] Е ОНЪ: О [ ] В ОГНѢ. Этот отрывок из-за плохой сохранности не имеет точной и полной расшифровки, но совершенно очевидно, что его содержание в большей степени совпадает с каноном, где речь идет о вознесении Христа, вознаграждении праведников ■ наказании грешников. Таким образом, данный текст не может являться убедительным доводом для атрибуции пророка как Захарии Серафимовича.

Сравнение с многочисленными аналогиями однозначно показывает, что перед нами неизвестное византийскому искусству, но традиционное для позднесредневековой и, ■ первую очередь, русской иконографии изображение облачающего иудеев или грешные народы пророка Моисея, которое можно встретить ■ любом русском «Страшном суде» начиная с XVI в.<sup>34</sup> На снетогорской фреске пророк, согласно классической традиции, представлен юным ■ без-

бородым, тогда как ■ более поздней русской иконографии он изображается ■ виде бородастого старца.<sup>35</sup> Примечательно, что один из облачаемых пророком иудеев держит ■ руках голову быка, что является очевидным указанием на библейское повествование о золотом тельце (Исх. 32) и подтверждает предлагаемую атрибуцию.

Ф. И. Буслаев установил, что основным литературным источником изображения Моисея, облачающего иудеев, является Житие Василия Нового,<sup>36</sup> написанное в X в. и известное на Руси уже с XII в.<sup>37</sup> Согласно тексту Жития, Моисей является ■ суд, чтобы обличить иудеев в нарушении ■ непонимании ими закона, перед тем как ■ будут осуждены на вечную муку. Группа иудеев перевязана крест накрест веревкой, за которую их, вероятно, тянул в ад демон, располагавшийся в нижней, ныне утраченной части сцены. Снетогорская фреска показывает, что сюжет с Моисеем, осуждающим иудеев, появляется в изображении «Страшного суда» ■ палеологовскую эпоху, ■ в поствизантийское время, как это считалось ранее. Не исключено, что он был разработан в русском ■ даже более конкретно — в новгородско-псковском искусстве, которое с особым пристрастием ■ интересом относилось ■ темам Ветхого Завета.

Еще одной новой иконографической темой, впервые встречающейся во фресках собора Снетогорского монастыря, является подробная иллюстрация видения пророка Даниила, в котором, помимо традиционных сцен, имеются изображения, никогда ранее в Страшном суде не фигурировавшие. Иллюстрация видения Даниила занимает почти всю северную часть западного рукава. На северном склоне свода представлен восседающий Христос Ветхий денями в окружении ангелов, стоящих за престолами, ■ которых лежат раскрытые книги. Ниже изображены четыре трубящих ангела ■ четыре апокалиптических зверя — символы царств. Слева от них, на сильно поврежденном участке росписи, мы видим фрагменты фигуры спящего пророка, над которым склонился ангел, передающий ему видение. В правой части стены ■ уровне пяты подпружной арки еще раз представлен фронтально стоящий Даниил со свитком ■ руке; верхняя часть фигуры утрачена, но он узнается по характерным, присущим только ему одеждам. Иллюстрация видения распространяется на примыкающую



Ангел. Деталь композиции «Вознесение» ■ куполе. 1313 г.



«Вознесение». Схема росписи купола. 1313 г.

часть lunета, где изображены летящие ■ двух облаках ■ сторону свода Христос в сопровождении Богоматери и Иоанна Предтечи ■ три ангела с орудиями Страстей ■ руках.<sup>38</sup> В нижней части lunета у примыкания ■ своду изображены два пророка — юноша и старец, обращенные лицами ■ фигуре Христа Ветхого деньми. Судя по расположенным рядом символам — серпу и херувиму, — это Захария Серповидец и Исайя.<sup>39</sup>

Данная уникальная по своему составу иллюстрация видения Даниила имела множество сопроводительных надписей, ■ которых удалось прочесть лишь немногие. Так, первый, второй ■ четвертый слева звери имеют подписи: **ЦРѢѢ ПѢРЬСКОІЕ, ЦРѢѢ ІСАИНЫ** и **ЦРѢѢ АНѢТИХЕ** (Ц[а]р[с]тво Перьские, Ц[а]р[с]тво Иелины, Ц[а]р[с]тво Анѣтих[ристо]в[о]).<sup>40</sup> Между фигурами парящих над зверями ангелов читаются остатки надписи: **ДѢѢТИ** / **ДЕНІЕ** / **ВЕЛИКОІЕ ОЗ** / **ВЕРОХАХ** & [ ] (Деети [ви]дение великое о зверохах ■ [ ]). Над фигурой сияющего Даниила читаем: **ДАНИ** [ ] / **СО**. Дани[ил] со...<sup>41</sup> Наконец, над изображением летящих Христа, Богоматери ■ Предтечи видны остатки плохо читающегося текста: **ХСПС** [ ] **БЛА** / [ ] **НБМЪ ГРѢДѢШ** [ ] [Х[ристе] Сп[асе] ко[?]] **бл[ажен]немъ** **грядеш[а]**.

Рассмотренное изображение точно соответствует известному тексту пророчества Даниила, где после описания явления четырех зверей

сказано: «Поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями; одеяние ■ Нем было бело, как снег, ■ волосы главы Его — как чистая волна ... тысячи тысяч служили Ему, и тьмы тем предстояли пред Ним; судьи сели, и раскрылись книги»; и далее: «Вот, с облаками небесными шел как бы Сын человеческий, дошел до Ветхого днями, ■ подведен был к Нему» (Дан. 7: 9—13). Этот текст, издревле привлекавший внимание экзегетов, тем не менее иллюстрировался чрезвычайно редко, а включение его в композицию Страшного суда оказывается ■ вовсе уникальным. Так, среди сцен Страшного суда в Кирилловской церкви Киева (конец XII в.) есть изображение ангелов у престолов, на которых лежат раскрытые книги, однако там отсутствует фигура Ветхого днями.<sup>42</sup> В жертвеннике собора Апостолов ■ Пече находится редчайшая по своему содержанию фреска с изображением пророчества Даниила (50-е годы XIII в.), где представлены спящий пророк, Ветхий деньми ■ окружении сонма ангелов ■ огненная река, выходящая из-под его ног, а также «Даниил во рву львином» и «Явление ангела Даниилу». Однако в программе жертвенника собора Апостолов эта композиция обладает самостоятельным значением ■ остается лишь указанием ■ тему Страшного суда, не являясь собственно его изображением.<sup>43</sup>

Практически уникальными оказываются и фигуры символических зверей. Сюжет с четырьмя апокалиптическими чудовищами, красочно описанный ■ пророчестве Даниила (Дан. 7: 1—9), издревле являлся одной из самых популярных тем в эсхатологических толкованиях. Едва ли не первое изображение зверей-символов находим ■ ватиканской Топографии Косьмы Индикоплова X в. (Vat. gr. 699 f. 75), где они представлены несущими всадников ■ имеют подписи — царство Вавилонское, Мидийское, Персидское ■ Македонское. Аналогичные миниатюры имеются в двух Топографиях XI в. из собраний монастыря Св. Екатерины на Синае (gr. 1186f. 30v) ■ Лауренцианы (Plut. IX, 28, f. 42v), где они имеют такие же подписи.<sup>44</sup> Однако ■ византийской иконографической традиции изображения четырех зверей никогда не включались ■ состав Страшного суда.

В библейском тексте Книги Даниила отсутствуют символические объяснения этого видения, однако его толкования известны уже ■





Купол, восточная подпружная арка — свод вимы. 1313 г.

раннехристианской экзегетике (Слово о Христе и антихристе св. Ипполита Римского, III в., и др.).<sup>45</sup> Славянский перевод Толкований св. Ипполита, по мнению И. Е. Евсеева, был осуществлен ■■■■■ X в. во времена болгарского царя Симеона,<sup>46</sup> ■■■ XI в. он был уже известен ■ Руси, поскольку выдержки из него встречаются ■ Изборнике Святослава 1073 г. ■ Повести временных лет под 1111 г.<sup>47</sup> Примечательно, что в славянской среде наиболее популярной была именно гл. VIII Толкований, где говорится о видении четырех зверей, причем четвертое чудовище, в греческом оригинале символизирующее царство Александра Македонского, из которого произрастает цар-

ство антихриста (седьмой рог зверя), ■ славянских переводах само становится символом антихриста.<sup>48</sup> Именно так поименованы звери в псковской фреске, где четвертое чудовище имеет подпись: ЦРТЕЪ АНТИХЪ. Очевидно, такое толкование зверей становится традиционным для русской иконографии: аналогичные наименования мы находим в миниатюре Псалтири 1395 г. из Онежского Крестного монастыря<sup>49</sup> ■ во фреске Андрея Рублева 1408 г. ■ Успенского собора во Владимире.<sup>50</sup>

Столь подробная иллюстрация видения пророка Даниила ■■■■■ искусству византийского мира XIII—XIV вв., однако многочисленные аналогии снеогогорской фреске мы най-



Люнет западной стены. Общий вид. 1313 г.

дем в русской иконографии XVI в., когда тема Второго пришествия и конца света, обрета мощный импульс в эсхатологических настроениях эпохи, станет одним из самых распространенных сюжетов русской живописи.<sup>51</sup> При-  
сутствие ■ снетогорском «Страшном суде» рас-  
ширенного извода «Видения Даниила» и  
сюжета с Моисеем, ставших ■ XVI столетии  
практически обязательными элементами этой  
композиции, вряд ли было случайным. Весьма  
вероятно, что именно фреска собора Снетого-  
рского монастыря оказалась непосредственным  
иконографическим источником для ряда па-  
мятников XVI в. У этого предположения, ес-  
тественно, нет никаких документальных под-  
тверждений, однако не следует забывать, что  
именно псковские иконописцы выполняли ряд  
заказных икон для Благовещенского собора

Московского Кремля, обновлявшегося после  
пожара 1547 г., ■ среди других икон ими был  
написан «Страшный суд»,<sup>52</sup> с которым могло  
быть связано широкое распространение во вто-  
рой половине XVI в. расширенной иконогра-  
фии этого сюжета.<sup>53</sup>

Сцены, расположенные ■ северной стене  
ниже «Видения Даниила», традиционны по  
своему содержанию. Это — «Земля ■ Море от-  
дадут мертвых» ■ «Ад». Слева от «Ада» рас-  
полагались клейма Мучений, которые почти  
полностью утратились; сохранился лишь угол  
крайнего изображения, где на красно-корич-  
невом фоне отчетливо читаются несколько бе-  
лильных червеобразных завитков ■ три завер-  
шающие буквы надписи: ЦИИ. Очевидно,  
перед нами остатки изображения адской муки  
«Червь неусыпающий». Здесь же расположена



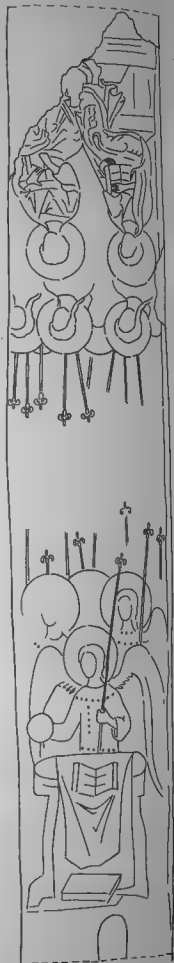
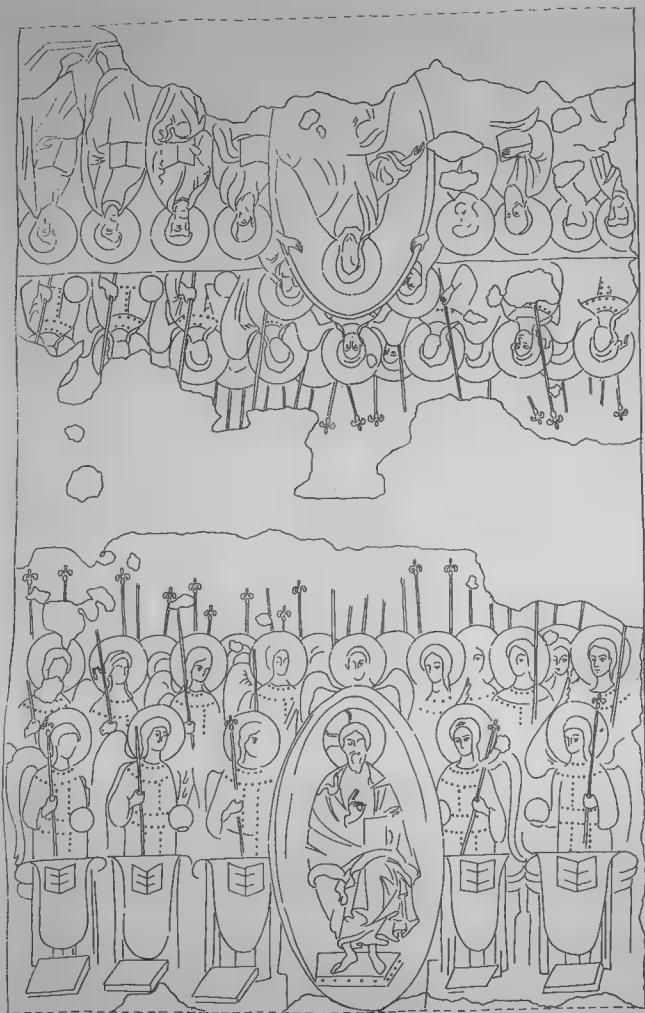
«Христос Ветхий деньми в окружении небесных сил ■ престолов» («Видение пророка Даниила»).  
Северный склон западного свода. 1313 г.

небольшая орнаментальная розетка в виде четырехлистника ■ красном фоне, смысл которой стал понятен после того, как удалось расшифровать остатки белильной надписи на почти таком же белом внутреннем поле розетки. Читаются лишь две из нескольких строк: ПЕЧАТЪ УЖИДЫ. Несомненно, речь идет о незапечатленном, т. е. отверженном Богом потомстве двенадцати колен Израилевых, повествование о котором находим в Апокалипсисе (Апок. 7).

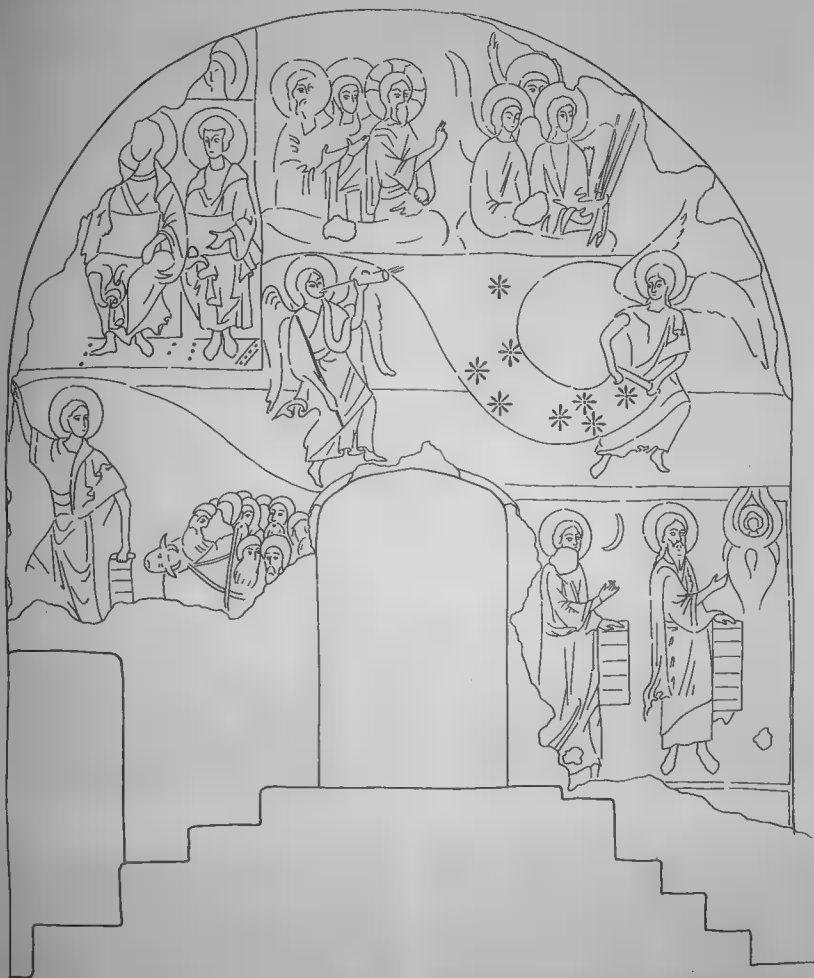
В своей публикации о снетогорских росписях В. Н. Лазарев останавливался на изображении ада как на одном из наиболее интересных, приводя несколько фрагментарно прочтенных ■ сопроводительных текстов.<sup>54</sup> В самом деле, эта довольно сильно утраченная

сцена обладает неожиданно богатым содержанием, которое было лишь частично раскрыто предыдущими исследованиями ■ сейчас предстает перед ■ ■ более полном свете благодаря прочтению многочисленных надписей, некогда буквально испещрявших все изображение.

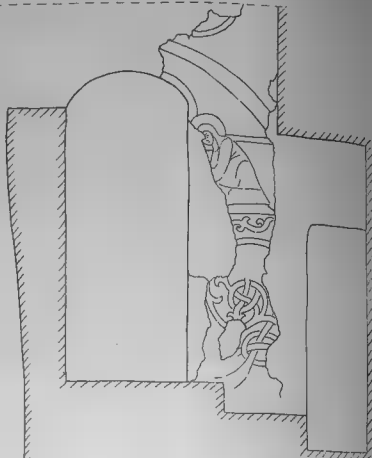
Сцена «Ад» разбита ■ три самостоятельных сюжета. В центре представлена не раз публиковавшаяся «Притча о богатом ■ Лазаре» (Лк. 16: 19—31): богатый сидит в аду и, указывая рукой на свой рот, обращается к Аврааму, который изображен с душой праведного Лазаря на противоположной стене. Текст слов богатого, занимающий фон между его фигурой и стоящим перед ним бесом, приводится ■ соответствии с последним прочтением, отлича-



Сцены Страшного суда. Схема росписи западного свода. 1313 г.



Сцены Страшного суда. Схема росписи западного — части западной стены. 1313 г.



Сцены Страшного суда. Схема росписи южной — западной ветви центрального креста. 1313 г.

ющимся от предыдущих публикаций: **БОГАТ** [ ] **И РЕ ОТЧЕ / АВРАМЕ / ПОШЛИ / МИ ЛА** / **ЗОРА ДА / ВГА / ТЬ МИ / АЗЫКО** (Богат[ы]и ре[к] Отче Авраме пошли ■ Лазоря да в[ла]гать ми языко). В левом углу композиции — парящий ангел, который держит ■ руках наперевес жезл. Рядом с ним идет еще одна надпись: **АНГАЪ / ГНЬ ПОГРУ / ЖАІЕТЪ / ІЕРЕТИКИ** (Ангел [Господе]нь погружаеть еретики). Наконец, в правой половине композиции изображен Сатана в виде закованного в цепи старца с всклокоченными волосами, который держит ■ руках душу Иуды. Сатана сидит ■ двуглавом чудище, которое заглатывает

души грешников ■ изрыгает их ■ геенну огненную. Рядом подписи: **СОТОНА ■ АДЪ**.

Все пространство адской бездны некогда было заполнено грешниками, изображенными ■ виде отдельных голов. Эти детали, очень сильно утраченные ■ потому читающиеся с трудом, имеют множество параллелей в памятниках византийского мира. Удивительно то, что все изображенные здесь персонажи были поименованы. Грешники поделены на две категории: это либо ересиархи, имеющие головные уборы ■ виде клубуков, либо цари, увенчанные коронами. Их головы, написанные графично и контурно, краской почти

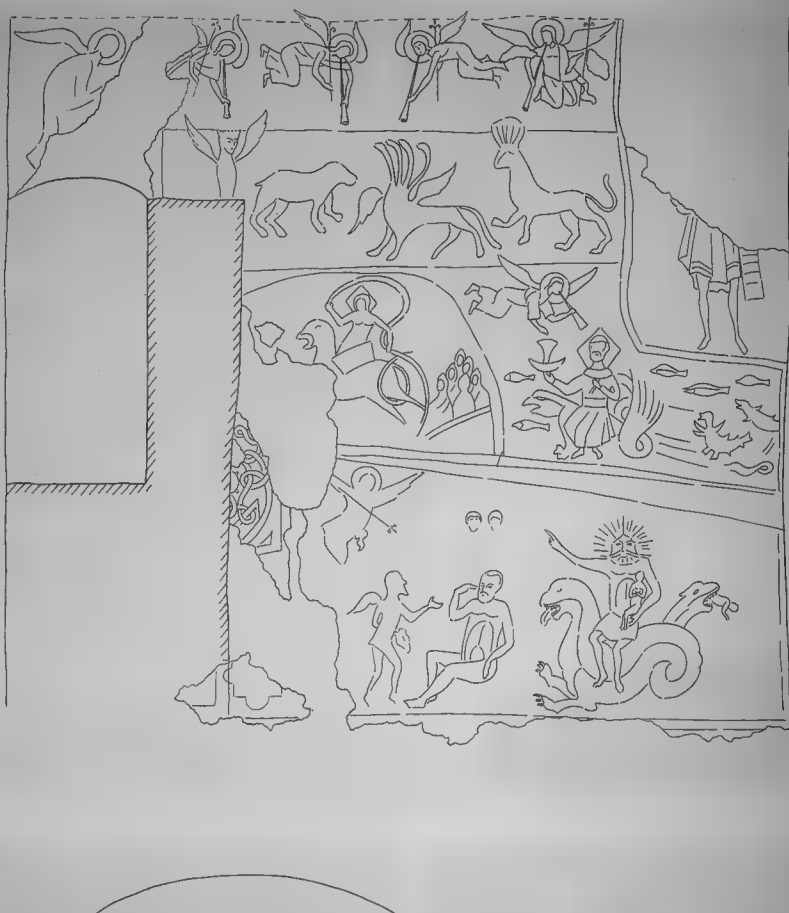


«Моисей, облачающий иудеев». Композиция на западной стене. 1313 г.

того же цвета, что и огненный фон композиции, как бы выглядывают из адского пламени, что, с учетом плохой сохранности, делает задачу их обнаружения и идентификации весьма сложной. Тем не менее, удалось определить более десяти представленных здесь персонажей.

В верхнем углу рядом с фигурой ангела расположены три головы в коронах и с подписями: **ИРОДЪ, ИРОДИ** [ ], **САЛ** [ ] **М / ІС** (Иродъ, Ироди[ада], Сал[омея]). Над фигурой богатого были изображены основатели ересей: **МАКИД / НИИ, СЕВГИ / РЪ, АРИИ, НЕСТО / РИИ, АРЕГИ / ВОИ** (Макид[онии, Севгиръ,

Арии, Нестории, Арегивон). Имена Ария, Нестория и Македония ■ вызывают сомнений в их атрибуции; под именем Севгир, вне сомнения, подразумевается Север, а Арегивон, вероятнее всего, является искаженной транскрипцией имени Оригена. Под головами ересиархов читаем: **И ВЪЧЕНИ / ЦИ ХЪ** (виъченици [и]хъ). Верхний ряд грешников продолжен расположенными за фигурой Сатаны головами ересиарха и царя с подписями [ ] **ОГО / МИАЪ** ([В]огомилъ) ■ **АЕК** [ ] **И [ ]** (Де[о]к[л]и[тиан]). В правом верхнем углу ■ по правому краю сцены также изображено несколько голов, но ■ имена не читаются. В



Сцены Страшного суда. Схема росписи северной — западной — центрального креста. 1313 г.

нижнем ряду, между фигурой богатого ■ чудовищем, находится персонаж в царском венце с подписью **СВАТОПО / ЛО / КЪ** (Святополокъ), ■ за чудовищем видны две головы еретиков, одна из которых четко подписана: **АПОЛИНАРИ** (Аполинари[и]). Правый нижний угол занимает пространный текст: **ІСРР /**

**ТИЦИ / ВОУ О / ГНИ / НЕГАСИМОМ** (еретици воу огни негасимом).<sup>55</sup>

Обилие сопроводительных надписей на изображении ада наводит ■ мысль, что ■ их основе лежал конкретный литературный источник. Действительно, в уже упоминавшемся видении Страшного суда из Жития Василия



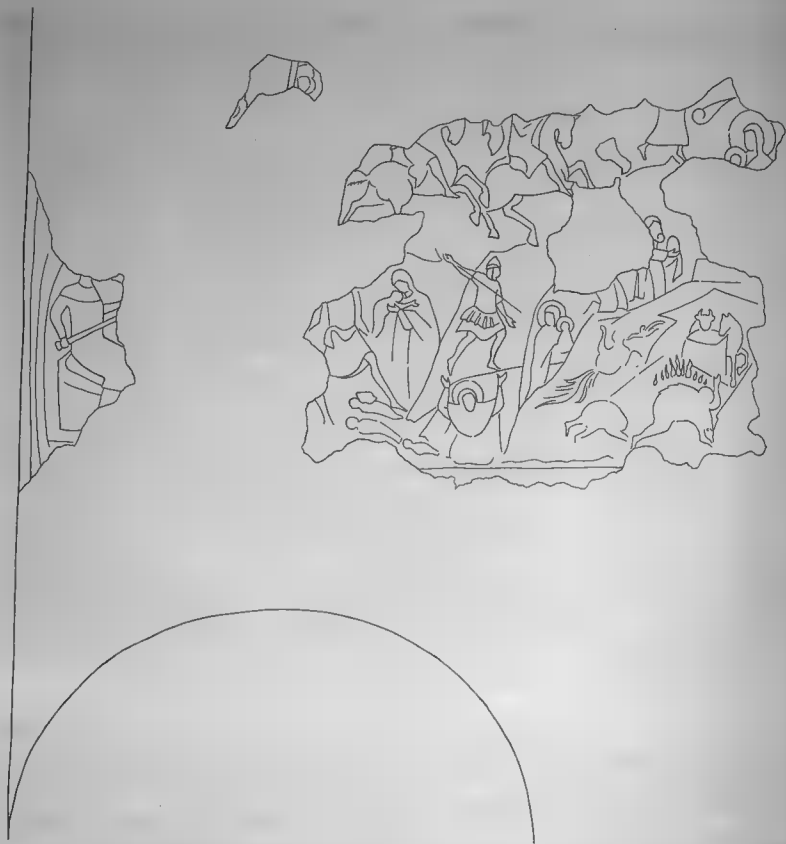


Ад. Сцены Страшного суда. Северная стена западной ветви центрального креста. 1313 г.

Нового названы многие из изображенных здесь персонажей: один за другим на суд являются Арий, Несторий, Македоний, Ориген, Север, а также их ученики; за ними следуют иудеи, которых обличает Моисей, а завершает шествие противников христианства император Диоклетиан.<sup>56</sup> К этому перечню грешников псковские художники добавили Ирода, Иродиаду ■ Саломею, а также известных им по более близкому историческому контексту Богомила и Святополка Окаянного. Совпадение имен и персонажей, конечно же, не может быть случайным. Совершенно очевидно, что авторы снетогорских росписей — художники ■ заказчики, которыми, по-видимому, были монастырские книжники, буквально следовали литературной основе Страшного суда, будь то видение пророка Даниила или Апокалипсис, Житие Василия Нового или какой-либо другой

текст. Столь выраженная иллюстративность живописи, ее программная повествовательность ■ литературность являются неотъемлемыми чертами псковской художественной культуры, особенно ярко проявившимися столетие спустя, ■ многочисленных иконах XV в. ■ фресках Мелетова (1465 г.), и анализ «Страшного суда» дает все основания говорить о росписях собора Снетогорского монастыря как о памятнике, стоящем у истоков псковской иконографической традиции.<sup>57</sup>

Из росписей северного и южного рукавов подкупольного креста, достаточно полно опубликованных и исследованных ■ работах В. Н. Лазарева ■ Л. И. Лифшица, мы остановимся лишь на цикле сцен из «Рождества Христова», содержание которого после проведенной реставрации стало более ясным. Цикл занимает значительную площадь южного ру-



Сцены Рождественского цикла. Схема росписи западной стены северной ветви центрального креста. 1313 г.

кава, проходя сплошным фризом по южной ■ западной стенам на высоте второго снизу регистра росписей. Он представляет собой сплошной повествовательный ряд с общим пейзажным фоном без разделения ■ обособленные композиции. Он состоит из двух больших частей ■ соответствии с расположением ■ двух стен. В центре южной стены находилась фигура лежащей Богоматери, почти полностью уничтоженная при растеске окна в XVIII в. Ее изображение, заметно выделявшееся свои-

■ размерами, является композиционным смысловым центром этой части цикла. Слева от нее друг над другом находятся «Путешествие ■ Вифлеем», «Омовение младенца» и «Благовестие пастухам», ■ справа — таким же образом расположенные «Бегство в Египет», «Явление ангела Иосифу во сне» и «Убийство Захарии».

Дальнейшее повествование разворачивается ■ северной стене. Первые сцены этой части цикла почти полностью утрачены, сохранилась



Троица Ветхозаветная. Схема росписи в ковче апсиды жертвенника. 1313 г.

лишь фигура Ирода ■ «Беседы Ирода с волхвами», а также его же голова из сцены «Приказание об избииении младенцев». Центральная ■ правая части фриза дошли до нас почти полностью. В верхней части этого участка фриза изображены скачущие волхвы, ведомые Вифлеемской звездой, под ними на фоне горok представлено «Избиение младенцев» ■ «Бегство Елизаветы в скалы», ■ правую половину фрагмента занимает «Поклонение волхвов», которым и завершается цикл «Рождество Христово».

«Рождество Христово» является одним из наиболее нарративных сюжетов византийской иконографии, где уже с X в. изображению главного события, как правило, сопутствуют вспомогательные сцены, количество и содер-

жание которых может существенно варьироваться. Тем не менее, цикл Рождества всегда имел строго иерархическое построение: в центре изображалась возлежащая Богоматерь, вокруг которой группировались дополнительные сцены, иногда представленные в меньшем масштабе. Они не имели хронологической последовательности, были взаимозаменяемы и располагались в достаточно случайном порядке.

Принципиально иначе строится снеггорский цикл, где события изложены в виде фриза, выдержанного с почти точной хронологией. Примечательно, что сцены на южной стене скомпонованы центрично, как бы в традиции предшествующей эпохи, а сюжеты западной стены, объединенные общим пейзажным фоном, подчиняются уже иным компози-

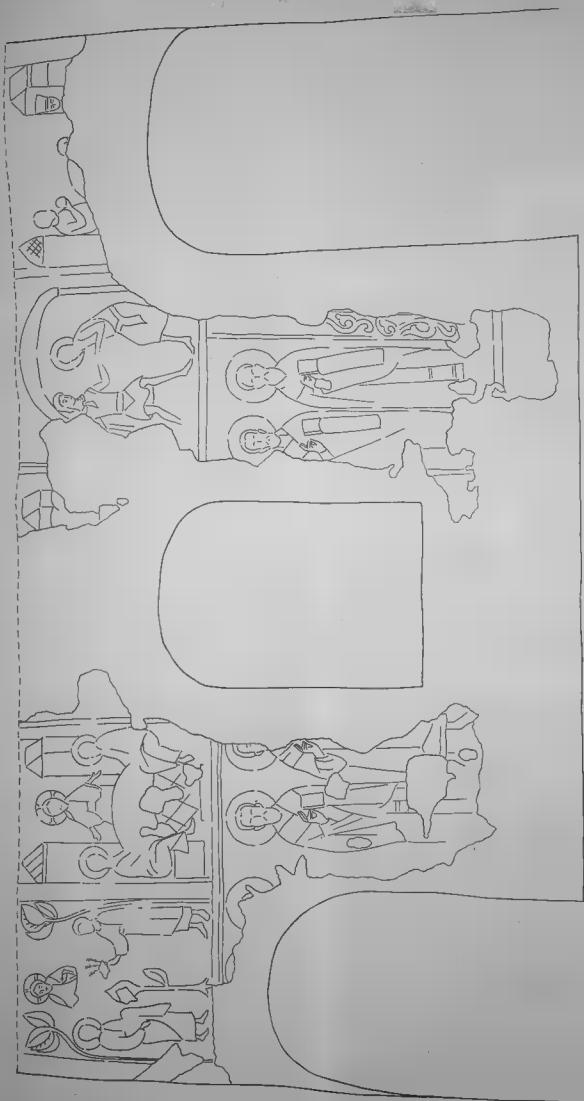


Западная стена жертвенника. Схема росписи. 1313 г.

ционными закономерностям. Оставаясь, как ■ раньше, в рамках одной композиции, ■■ получают строчное прочтение ■ строгую последовательность, которая предполагает наличие смысловой доминанты, завершающей повествование. Как будет показано ниже, именно этот финальный акцент оказывается главным в характеристике иконографического своеобразия рождественского цикла снетогорского собора.

В композиционном решении снетогорская фреска имеет своих предшественников. Преж-

де всего следует вспомнить известную синайскую икону рубежа XI—XII вв., которая на первый взгляд дает пример аналогичного решения. Многочисленные сюжеты этой иконы как бы спускаются фризом вдоль волнообразно нисходящих гор, но ■ их последовательности нет хронологии: повествование завершается внизу «Избиением младенцев», тогда как три сцены с волхвами расположены вверх. Иными словами, композиция построена по традиционному круговому принципу, а бросающаяся



Апсида жертвенника. Схема росписи, развертка. 1313 г.

в глаза фризность является, по мнению исследователей, следствием копирования иконописцем миниатюр рождественского цикла.<sup>58</sup> Близкой аналогией является известная фреска Градаца (около 1275 г.):<sup>59</sup> фигура возлежащей Богоматери, хотя ■ находится ■ центре композиции, но масштабно ■ выделена и воспринимается как один ■ сюжетов этого подробного повествования. Однако ■ здесь рассказ не имеет хронологического порядка, ■ строится достаточно произвольно. Последовательность сцен снетогорского цикла оказывается ближе всего мозаикам нарфика Кахрие Джами, где сюжеты имеют исключительно подробное и строго хронологическое изложение.<sup>60</sup>

■ рождественском цикле снетогорского храма повествование чрезвычайно подробно и включает такие достаточно редкие сцены, как «Путешествие ■ Вифлеем», «Убийство Захарии», «Бегство Елизаветы в скалы», или такие детали, как фигуру Рахили в «Избиении младенцев», плачущей над убитыми детьми, согласно пророчеству Иереми: «Голос слышен ■ Раме, вопль ■ горькое рыдание; Рахиль плачет о детях своих ■ ■ хочет утешиться о детях своих, ибо их нет» (Иер. 31: 15).<sup>61</sup> Но главным моментом цикла, вносящим ■ повествование литургические мотивы, оказывается завершающая сцена фриз. На первый взгляд, здесь представлено «Поклонение волхвов»: в центре сцены на престоле восседает Богоматерь с младенцем, перед которой изображены три коленопреклоненных волхва с дарами. Однако дополнительные персонажи, окружающие Богоматерь, свидетельствуют об ■■■■■■■■■■ содержания данного сюжета. Над Богоматерью парит ангел со свитком ■ руках, под ее престолом стоят пустые ясли, ■ которые заглядывают осел и вол, а в нижней зоне находятся изображения трех фантастических существ, одно из которых, расположенное прямо под яслями, отчетливо напоминает склоненную человеческую фигуру с воздетой рукой, указывающей вверх на ясли ■ Богородицу.

Перечисленные детали показывают, что данное изображение восприняло некоторые детали иконографии Собора Богоматери. Формирование этого нового сюжета приходится на вторую половину XIII в., причем наравне с развитой формой его иконографии, примером которой может служить известная фреска 1295 г. из церкви Богородицы Перивленты ■ Охриде, существуют такие ■ целом традици-

онные композиции Рождества или Поклонения волхвов, где тема Рождественской стихир присутствует благодаря включению дополнительных персонажей или текста самого песнопения. Таково, например, уже упоминавшееся «Рождество» из Градаца, где некоторым персонажам соответствуют подписи из стихир,<sup>62</sup> или «Поклонение волхвов» из кликийского Евангелия Тороса Рослина 1260 г. (Армянский патриархат в Иерусалиме, № 251), где окружающие тронную Богоматерь персонажи олицетворяют человеческий род. Примечательно, что эта миниатюра имеет буквальное совпадение со снетогорской фреской — в обоих случаях представлены осел и вол, склонившиеся над пустыми яслями.<sup>63</sup>

Дополнительные персонажи, включенные в завершающую фреску цикла «Рождество Христово», определенно соответствуют тексту Рождественской стихир, что дает основания видеть в этом изображении одну из ранних иллюстраций данного литургического гимна. Так, парящий ангел со свитком олицетворяет ангельское пение («Что Тебе принесем, Христе, яко явился еси ■ земли яко Человек нас ради? Каяждо бо от Тебе бывших тварей благодарение Тебе приносит: ангели — пение...»), утраченная, ■ несомненно присутствовавшая ■■ небе звезда, на которую указывают скачущие волхвы — дар небес («...небеса — звезду...»), сами коленопреклоненные волхвы — свое приношение («...волсви — дары...»), склоненная ■■■■■■■■■■ человекоподобная фигура, видимо, персонажирующая пустыню, — подносит в дар ясли, на которые ■ указывает поднятой рукой («...пустыня — ясли...»). Отсутствуют названные ■ стихире пастыри («...пастьре — чудо...»), земля («...земля — вертеп...») ■ «мы», т. е. человечество («мы же — Матерь Деву»), но не исключено, что соответствующие этим текстам изображения находились в правой, утраченной части сюжета.

Рассмотренная сцена свидетельствует о том, что иконография Рождественской стихир развивалась ■ Пскове параллельно общевизантийской традиции, при этом сохраняя местное своеобразие. Очевидно, именно ■ псковском искусстве оформилась та ее схема, которая в XV в. получила общерусское распространение. Об этом, в частности, свидетельствует знаменитая псковская икона «Собор Богоматери», остающаяся пока самым древним примером окончательно сформировавшегося варианта

этой иконографии, возникшего на русской почве.<sup>64</sup> Элементы из иконографии «Собора» включены ■ икону «Рождество Христово» из Опочки,<sup>65</sup> которое своими композиционными принципами напоминает произведение монументальной живописи, и, возможно, еще теснее связано с той иконографической линией, которая идет от снетогорской фрески. Но не менее важное значение этот сюжет имеет ■ структуре всего рождественского цикла, который благодаря ему приобретает очевидное литургическое осмысление. Примечательно, что такой же завершающий литургический акцент имеет богородичный цикл ■ западной стене северного рукава, где традиционные протоевангельское повествование неожиданно завершается «Покровом» ■ сценой, которую Л. И. Лифшиц точно расшифровал как иллюстрацию последнего икоса Акафиста: «Поюще Твое рождество, хвалим Тя вси, яко одушевленный храм, Богородице».<sup>66</sup> Этот небольшой сюжет оказывается смысловой доминантой опоясывающего собор богородичного цикла, который начинается на восточной стене южного рукава храмовой сценой «Рождество Богородицы», продолжен «Введением во храм», рождественским и протоевангельскими циклами ■ завершается в северном рукаве финальной композицией Акафиста. Таким образом, весь богородичный цикл превращается в литургический гимн, прославляющий праздник Рождества Богоматери, которому посвящен собор Снетогорского монастыря.

В еще большей степени связь системы росписи с литургией просматривается во фресках жертвенника, которые были частично идентифицированы Л. И. Лифшицем<sup>67</sup> и полностью расшифрованы благодаря раскрытиям последних лет. Роспись жертвенника поделена ■ три регистра. В конхе апсиды прочитывается сильно утраченное изображение Ветхозаветной Троицы в варианте «Гостеприимство Авраама»: три огромных ангела восседают за трапезой, а им предстоят две небольшие фигуры Авраама и Сарры. Напротив в люнете западной стены представлена крупномасштабная композиция «Жертвоприношение Авраама», а средний регистр занимает фриз из семи сцен, идущих ■ следующем порядке: ■ западной стене под «Жертвоприношением Авраама» находится «Жертвоприношение Ильи на горе Кармил» и «Явление Моисею Неопалимой купины», на полукружии стены апсиды в северной ее ча-

сти — «Жертвоприношение Авеля и Каина» и «Явление Христа ученикам в Эммаусе», а ■ южной — «Иоанн Предтеча ■ темнице» и «Поднесение главы Иоанна Предтечи Иродиаде». Средняя сцена этого регистра, находящаяся над окном апсиды, полностью утрачена; сохранился лишь небольшой фрагмент архитектурной кулисы, не дающий никаких оснований для ее реконструкции. Наконец, нижний регистр занимают фронтальные фигуры святых епископов.

Набор сюжетов жертвенника, где во время литургии совершается проскомидия, ■ их традиционное истолкование не оставляют сомнений в том, что они мыслятся как прообразы евхаристической жертвы. Ветхозаветные сцены — «Троица» ■ «Жертвоприношение Авраама», сюжеты с Ильей и Моисеем, Каином ■ Авелем — ■ нуждаются ■ комментариях, поскольку ■ византийской иконографии они являются классическими прообразами жертвы Христа. Столь же очевиден евхаристический смысл «Явления Христа ■ Эммаусе», когда он был узан учениками ■ момент преломления хлеба (Лк. 24: 13—35). Нетрадиционным представляется евхаристическое истолкование двух сцен с Иоанном Крестителем, где он фигурирует ■ полным смысле как Предтеча жертвы Христа. Первый сюжет, где Креститель представлен в тот момент, когда воин выводит его ■ казнь, очевидно, символизирует предуготовление даров; ■ втором сюжете торжественная процессия подносит Иродиаде ■ блюдо голову Предтечи.<sup>68</sup>

Традиция размещения в жертвеннике образовательных сюжетов появляется в искусстве XIII в. на фоне развития литургических программ, постепенно занимающих ■ алтарное пространство храма. Как правило, две или три подобных сцены сочетались с другими изображениями, более традиционными по содержанию (фигуры святителей, мариологический цикл и пр.). Одним из ранних примеров являются росписи церкви Осиев Сотираш ■ Мегаре (начало XIII в.), где ■ программу жертвенника включены «Гостеприимство и Жертвоприношение Авраама» и «Моисей перед Неопалимой купиной».<sup>69</sup> Прообразовательные сюжеты («Гостеприимство Авраама», «Христос в Эммаусе») среди других сцен присутствуют ■ росписях жертвенника церкви Богородицы Перивленты в Охриде.<sup>70</sup> Тем не менее, росписи жертвенника собора Снетогорского монастыря

можно считать наиболее последовательной и ■ то же время вполне оригинальной литургической программой, которая по самобытности сравнима разве что с упоминавшимися фресками жертвенника собора Апостолов ■ Пече. Примечательно, что «Троица» ■ росписи жертвенника Снетогорского собора обнаруживает несомненное сходство с псковским изводом этой иконографии, отличительными чертами которого является изокефалия трех ангелов (соблюсти ■ было невозможно в тесной конхе жертвенника) и симметрично стоящие перед трапезой Авраам и Сарра.<sup>1</sup> Устойчивость этой иконографии в Пскове вплоть до конца XVI ■ позволяет предположить, что она восходит ■ почитаемому, но ныне утраченному древнему храмовому образу кафедрального псковского Троицкого собора.

Предложенный анализ иконографического содержания некоторых сюжетов росписи собора Снетогорского монастыря показывает, что, несмотря на сложность экономического ■ по-

литического положения ■ начале XIV ■, Псков поддерживал интенсивные художественные связи с Византией ■ Балканским регионом. При известном консерватизме, проявившемся в обращении к схеме росписи, типичной для домонгольского искусства, памятник демонстрирует активное творческое освоение нового иконографического материала, которым было столь богато византийское искусство XIII—XIV вв. Именно ■ палеологовской традиции базировалось своеобразие псковского искусства, одной ■ главных черт которого были оригинальность образного мышления, тяготение ■ нестандартным и иногда излишне литературным, но очень выразительным иконографическим схемам. Золотым веком живописи Пскова, несомненно, является конец XIV и XV столетие, но основание местной традиции было заложено уже на рубеже XIII—XIV вв., о чем красноречиво свидетельствуют фрески собора Снетогорского монастыря.

<sup>1</sup> Первое сообщение об обнаружении фресок в соборе опубликовано в 1913 г. См.: ЗОРСА ИРАО. СПб., 1913. Вып. 9. С. 316—317; *Мацулевич Л. А. Фрагменты ■ стенписей ■ соборе Снетогорского монастыря // ЗОРСА ИРАО. Пг., 1915. Вып. 10. С. 35 (далее — Мацулевич, 1915).*

<sup>2</sup> *Филатов В. В. Особенности ■ ■ ■ состоящие Снетогорских росписей // Сообщ. Института истории искусств. М., 1957. Вып. 8: Живопись — скульптура. С. 113—122.*

<sup>3</sup> *Лазарев В. Н. Снетогорские росписи // Там ■. С. 78—112 (далее — Лазарев, 1957).*

<sup>4</sup> *Лифшиц Л. И. Программа росписи собора Снетогорского монастыря // Вопросы русского и советского искусства: Материалы научных конференций 1972—1973 гг. (ТТГ). М., 1974. Вып. 3. С. 20—50 (далее — Лифшиц, 1974); Он же. О мастерах снетогорской росписи // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 106—125; Он же. Роспись Снетогорского монастыря во Пскове 1313 года. Дис. ... канд. искусствовед. М., 1979 (Рукопись) (далее — Лифшиц, 1979); Он же. О стиле росписи Снетогорского монастыря // ДРИ: Мону- ■ ■ ■ XI—XVII вв. М., 1980. С. 93—114.*

<sup>5</sup> Реставрацию ■ ■ ■ бригада художников-реставраторов Межобластного научно-реставрационного художественного управления под руководством Г. С. Батгеля ■ составе: М. Г. Батгеля, С. Р. Брагиня, А. О. ■ Т. Н. Золотинские, П. А. и И. В. Каширини, В. Д. Сараянцев.

<sup>6</sup> Св. Николай идентифицируется по характерному облику, св. Фока — по присущему ему атрибуту — веслу, которое ■ держит ■ плече (эта деталь ■ единственная, ■ сохранилась от фигуры святителя); его изображения ■ в Софии Киевской (*Логвин Г. Н. София Киевская. Киев, 1971. Ил. 212*), Аркаском ■

Нередицком храмах (*Мясоедов В. К. Фрески Спаса-Нередицы. Пг., 1925. Табл. XXXIII-2, XXXIV-1 (далее — Мясоедов, 1925); аналогичная атрибуция предложена Л. И. Лифшицем (Лифшиц, 1979. С. 176). Св. Афанасий узнается по облику и оканчиванию надписи (...СИ); св. Иоанн Милостивый ■ Власий — по надписям (АГИО. ...НИНЪ МИЛОСТИВЫ ■ ...И.И. ВЛАСИ); св. Спиридон — по атрибуту в ■ стилизованной корзинке, которую он, по преданию, носил вместо головного убора.*

<sup>7</sup> Такое обозначение имени Иисуса Христа часто встречается ■ новгородских и псковских памятниках раннего XIV в. Ср., например, Васильевские врата 1336 г. (*Рогов А. Александрова слобода. Л., 1979. Ил. 50, 52*).

<sup>8</sup> Богоматерь Оранта, с младенцем или без него, помимо известной мозаики Софии Киевской, украшала ■ Десятинной церкви, 989—996 гг. (*Лазарев В. Н. Древнерусские ■ и фрески. М., 1973. С. 21*), Успенского собора Киево-Печерского монастыря, 1083—1089 гг. (*Путешествие Автисийского патриарха Макария ■ Россию, описанное его сыном архидиаконом Макарием Алепским // ЧОИДР. 1897. Кн. 4. С. 51—52*), Софии Новгородской 1108—1109 гг. (*Лазарев В. Н. О росписи Софии Новгородской // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М., 1978. С. 124—127*), Михайловского Златоверхого собора, 1112 г. (*Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. М., 1966. С. 32—33*), руинированной церкви Михаила Архангела в Старогорожке, около 1125 г. (*Макаренко М. Древнейший памятник искусства Переяславского княжества // Сборник статей в честь графа ■ П. С. Уварова. М., 1916. С. 373—404*), Спасо-Нередицкой церкви, 1919 г. (*Мясоедов, 1925. Табл. XXIII*).



9 Такова, например, изображенная в рост Боготера с младенцем — двумя ктиторами, представленная на одном из разворотов Тиника из Бодлейанской библиотеки, начала XIV в., (Lincoln Coll. gr. 35. L. 10 об.) (Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1976. Т. 2. Ил. 520 (далее — Лазарев, 1976), ктиторская фреска Милешеной, около 1234 г. (Радойчић С. Малепева. Београд, 1967. Табл. VIII) Сопочац, около 1263 г. (Вурић В. Ј. Сопочац. Београд, 1963. Схема — с. 132), — многие другие.

10 Лифшиц, 1974. С. 42.

11 По иконографии теофанических изображений существует обширная библиография, в которой выделяются специальные исследования: Van der Meer F. Majestas Domini: Théophanies d'Apocalypse dans l'art chrétien. Roma; Paris, 1938; L'Orange H. P. Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1959; Ihm Ch. Die Programme der christlichen Apisalmerei vom vierten Jahrhundert bis zum Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960; Lafontaine-Dosogne J. Théophanies-visionaux auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après le restauration des images. Paris, 1968; Chrystie Y. La vision de Matheu: origines et développement d'une image de la Seconde Parousie. Paris, 1973; Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. P. 78—98 (далее — Galavaris, 1979). Ближайшей по времени аналогией светогорской фреске — композиция в нартексе собора в Лесново, 1347/1348 г., на тему «Хвалите Господа с небес» (Пс. 148: 1). См.: Вурић С. Христ Космократор у Леснову // Зограф. Београд, 1982. Бр. 13. С. 65—71.

12 Так, например, на известной миниатюре Евангелия — собрания Марциана (гр. 540), первой половины XII в., представляемых Исаией — Иезекиилям, — двусторонней иконой из Погонава, около 1395 г., вместе с Иезекиилям изображен Аввакум. См.: Лазарев, 1976. Ил. 258, 555.

13 Такая Теофания известна, например, в Ватиканском кодексе Топографии Козьмы Индиколова X — См.: Редин Е. К. Христианская топография Козьмы Индиколова по греческим и русским спискам. М., 1916. Ч. 1. С. 287 (далее — Редин, 1916).

14 Наиболее ранний — известных примеров усложненной формы мандорлы дает — с изображением — Матфея из Евангелия — Апостолом, позднего XIII — (РНБ, греч. 101/1) (Лазарев, 1976. Ил. 409).

15 Лифшиц, 1979. С. 174—175.

16 Например, изображение Десницы в своде юго-западной капеллы кафедрального Хосиос Лукас, служившей крещальней, совершенно определенно связано с темой Крещения, которой посвящены и другие — этого объема. См.: Chatzidakis-Bacharas T. Les peintures murales de Hosios Loukas: Les chapelles occidentales. Athènes, 1982. P. 87—88. В композиции притвора Болонской церкви, 1259 г., — изображение, помещенное над Богородицей с младенцем, фланкируемой Иоанном — Агнелом, столь очевидно соотносится с темой Воплощения. См.: Бакалова Е. За константинопольские модели в Болонской церкви // Проблемы — закузности. София, 1995. № 1. С. 12—19.

17 В его подписи четко — лишь буква «Х», но — ограниченного числа первоисходников — лишь для походящих имени — Захария — Мельхиседек. Выбор останавливается на Захарии, поскольку Мельхиседек представлен на южной подирующей арке.

18 Масоведов, 1925. Табл. XIX, 2.

19 Данные раскрытий подтвердили атрибуцию этого изображения, сделанную Л. И. Лифшицем. См.: Лифшиц, 1979. С. 174.

20 Православной традиции существует три варианта соотношения евангелистов — их символов, которые основаны — трех — видения Иезекииля, принадлежащих Иришею Лионскому, Епифанию Кипрскому и Иерониму. Предварительный разбор этих — риаентов был осуществлен еще Н. П. Покровским (Покровский Н. П. Евангелие — иконография преимущественно византийских — русских. СПб., 1892. С. XXXII—XXXIV). Полное исследование вопроса см.: Galavaris, 1979. P. 17—23, 36—49; Nelson R. S. The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980. P. 15—54. Р. Нельсон приводит — единственный отличный от этих традиций пример, где Луке соответствует символ-орел — Евангелие 1156 г. — собрания Н. Р. Краус в Нью-Йорке (Ibid. P. 31—32).

21 Редким примером — евангелисты с символами — четырьмя — спенами в напусках София Трапезаудской, XIII в. См.: Talbot-Rice T. The Paintings of Hagia Sophia, Trebizond // L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle: Symposium de Sopotani. 1965. Београд, 1967. P. 83—90.

22 Tsitouridou A. Die Grabkonzepzion des ikonographischen Programms der Kirche Panagia Chalkeon in Thessaloniki // JOB. 1982. Bd 32/5. S. 435—440.

23 Вурић В., Вурићовић С., Кораћ В. Икона Патриарха. Београд, 1990. С. 40—50 (далее — Вурић, Вурићовић, Кораћ, 1990).

Общую литературу о купольных «Вознесениях» см.: Grabar A. L'Iconoclisme Byzantin: Ed. 2<sup>e</sup>. Paris, 1984. P. 268—269; Dufrenoy S. Les programmes iconographiques des coupoules dans les églises du monde Byzantin et Postbyzantin // L'information d'histoire de l'art. Paris, 1965. Vol. 10. P. 158—199; Demus O. Probleme byzantinischer Kuppel Darstellungen // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. S. 101—108; Cormack R. Painting after Iconoclasm // Iconoclasm. Birmingham, 1977. P. 162—163; Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice. Chicago; London, 1984. Vol. 1. P. 173—241; Γκιолέс Ν. Ο Βυζαντινός τοίχος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα. Αθήνα, 1990. Σελ. 31—51, 161—173.

25 Литургический контекст русских купольных «Вознесений» подтверждается и композицией храма на Нередице, где центральная — в фигуре Христа отделека от остальных персонажей этого сюжета широкой полосой — псалма «Вси языцы воспеют тебе, Богу гласом радования» (Пс. 47: 1), который читается — праздничного антифона — Вознесения. См.: Сарбабянов В. Д. Программные основы — древнерусской храмовой декорации второй половины — века // ВИ. 1995. 4/94. С. 286—287 (далее — Сарбабянов, 1995).

26 Влиянию богословских диспутов — изобразительное искусство посвящена обширная литература. Назовем лишь несколько основополагающих трудов: Palas D. I. Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: Der Ritus — das Bild. München, 1965; Бабуш Г. Христологическое расхождение в XII веке и покаяние новых спена у асициданом декору византийских храмов // ЗЛВ. 1966. Т. 2. С. 9—31; Belting H. An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium // DOP. 1980—1981. Vol. 34/35. P. 1—18; Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 179—278.

С. 268—312.

<sup>25</sup> Царевская Т. Ю. Иконографические особенности декора центральной апсиды церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах) // 125 лет Новгородскому музею: Материалы научной конференции. Новгород, 1991. С. 63—64. Она же. Некоторые особенности иконографической программы росписей церкви Благовещения на Мячине («Аркажах»), близ Новгорода // ДРИ: Исследования и атрибуция. СПб., 1997. С. 83—84.

<sup>29</sup> Первым известным «Страшным судом» после Сметогорогского монастыря является роспись Дионисия в соборе Ферапонтова монастыря 1502 г. «Страшный суд» 1408 г., написанный Андреем Рублевым и Даниилом Черным в Успенском соборе г. Владимира, мнению большинства исследователей, повторяет схему XII в., поэтому при его исследовании нельзя игнорировать факт вторичности его иконографии. См.: Матвеева А. Б. Фрески Андрея Рублева в стенах Успенского собора в г. Владимире // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 142—170 (см. библиографию). Ср.: Пучко В. Г. Некоторые замечания о росписях Успенского собора во Владимире (К иконографии Страшного Суда) // Древнерусское искусство XV—XVII веков: Сб. статей МИАР. М., 1981. С. 118—127.

<sup>30</sup> Анализ иконографического состава византийских «Страшных судов» XI—XIV вв. см.: Der Nersessian S. Program and Iconography of the Frescoes of the Paraclession // The Kariye Djami / Ed. P. Underwood. Princeton, 1975. Vol. 4. P. 325—331.

<sup>31</sup> Мацулевич, 1915. С. 38.

<sup>32</sup> Лазарев, 1957. С. 96.

<sup>33</sup> Лиушиц, 1974. С. 37; Лиушиц, 1979. С. 37.

<sup>34</sup> О позднесредневековой иконографии Страшного суда см.: Gardie M. K. Etudes sur le Jugement Dernier Post-byzantin du XV<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Iconographie — Esthétique. Thessaloniki, 1985; Сарabyанов В. Д. Иконографическое содержание митрополита Макария (в ВВ). 1994. 4/93. С. 243—285 (далее — Сарabyанов, 1994).

<sup>35</sup> Л. И. Лиушиц указывает на возможность бражения здесь Моисея. См.: Лиушиц, 1979. С. 184.

<sup>36</sup> Буслаев Ф. И. Изображения Страшного суда в русском подлиннике // Буслаев Ф. И. Собр. соч. СПб., 1910. Т. 2. С. 133—155 (далее — Буслаев, 1910). Текст с различными редакциями Жития Василия Нового подробно исследованы. См.: Вилинский С. Г. Житие Василия Нового в русской литературе: В 2-х т. Одесса, 1911—1913.

<sup>37</sup> Словарь книжечек в древней Руси. Вып. 1: XI—первая половина XIV в. Л., 1987. С. 142—143.

<sup>38</sup> В. Н. Лазарев интерпретировал это изображение как «весьма своеобразное толкование „Деисуса“» (Лазарев, 1957. С. 96).

<sup>39</sup> Пророка Исайю атрибутировал еще Л. А. Мацулевич (Мацулевич, 1915. С. 36).

<sup>40</sup> Прочтение надписей несколько отличается от варианта, предложенного В. Н. Лазаревым (Лазарев, 1957. С. 96).

<sup>41</sup> В. Н. Лазарев точно прочитал остатки надписи, но из-за плохой сохранности принял фигуру спящего Даниила за ангела (Там же. С. 96).

<sup>42</sup> Фреска — опубликована.

<sup>43</sup> Давидов-Радвановский Н. Фреска визиты пророка Даниила у церкви св. Апостола у Печко Патриархии // Старина Косово и Метохия. Приштина, 1963. Т. 2—3. С. 1117—122; Бабий Г. Самовольно

значение живописи у протезиса Светих Апостолов у Печко // Зборник — споменка културе, Београд, 1964. Т. 15. С. 171—181; Вурић, Ђурковић, Корич, 1990. С. 56—57. Точную интерпретацию росписи жертвенника собора Апостолов см.: Радвановский И. Иконография фрески протезиса криве светих Апостолов у Печко // ЗНУ. 1968. Т. 4. С. 27—61.

<sup>44</sup> Редин, 1916. С. 52—56. Рас. 32, 33; Weitzmann K., Galavari G. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek Manuscripts. Princeton, 1990. Vol. 1. Fig. 128—129.

<sup>45</sup> Strzygowski J. Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmos Indikopleustes und Oktauch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna. Leipzig, 1899. (Byzantinisches Archiv II). S. 61—62; Покровский Н. В. Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства // Тр. VI Археологич. съезда в Одессе (1884). Одесса, 1887. Ч. 3. С. 341.

<sup>46</sup> Есеев И. Е. Толкования на книгу пророка Даниила в древнеславянской и старинной русской письменности // Древности: Тр. Славянской комиссии ИМАО. М., 1902. Т. 3. С. 6—14 (далее — Есеев, 1902).

<sup>47</sup> Срезневский И. И. Сказания об антихристе в переводах с замечаниями о славянских переводах творений св. Ипполита. СПб., 1874. С. 7—8.

<sup>48</sup> Есеев, 1902. С. 14—21.

<sup>49</sup> Вугославский Г. К. Замечательный памятник славянской XIV в. и имеющийся в нем рисунок политического содержания // Древности: Тр. МАО. М., 1906. Т. 21, вып. 1. С. 67—88.

<sup>50</sup> Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 25. Ил. 45.

<sup>51</sup> Сарabyанов, 1994. С. 250—254; Нерсисян Л. В. Новые мотивы в иконографии Страшного Суда в русском искусстве XVI в. (Доклад в ГИТ в 1993 г.).

<sup>52</sup> Подобедова О. И. Московская — живопись при Иване IV. М., 1972. С. 17. Икона находится на реставрации в Межобластном научно-реставрационном управлении.

<sup>53</sup> Сарabyанов, 1994. С. 252—254.

<sup>54</sup> В. Н. Лазарев приводит надписи: СӨТОНА. СВЯТОПОДОКЪ, НЕГАСИММО, АВРАМЪ ПОШАИ МН ЛАЗАРЯ ДА БГАТЪ МН АЗЫКО. См.: Лазарев, 1957. С. 100—104.

<sup>55</sup> Арий (256—336 гг.) — александрийский пресвитер, основатель арианства, осужден I Вселенским собором в Никее в 325 г.; Македоний — константинопольский епископ, полупариан, осужден II Вселенским собором в Константинополе в 381 г.; Несторий — константинопольский патриарх, основатель несторианства, осужден III Вселенским собором в Ефесе в 431 г.; Север (+ 538 г.) — антиохийский патриарх, один из лидеров монофизитства, осужден в 536 г. на поместном соборе в Константинополе; Ориген (185—253 гг.) — знаменитый богослов, исповедник, посмертно объявленный монофизитом в анафематствованный поместным константинопольским собором в 543 г.; Богомил — основатель еретической секты богомиллов, возникшей в Болгарии в X в. и распространившийся по всей Византии и Балканах; Диоклетян (284—304 гг.) — римский император, один из самых жестоких преследователей христианства; Святополк — старший сын великого Владимира, убивший в 1015 г. своих братьев Бориса и Глеба, за что получил прозвище «Окаянный»; Аполлинарий — лаодикийский епископ, основатель еретической секты, осужден II Вселенским собором в Константинополе в 381 г.

- <sup>54</sup> Буслаев, 1910. С. 143.
- <sup>57</sup> Подробнее об [ ] см.: Сарабянов В. Д. «Страшный Суд» в росписях собора Снетогорского монастыря в Пскове и [ ] литературная основа // Проблемы на искусство. София, 1996. № 2. С. 23—30.
- <sup>58</sup> Такого мнения придерживается, например, Г. Галаварис. См.: Sinai: Treasures of the monastery. Athens, 1990. P. 100—101. П. 18.
- <sup>59</sup> Вуриш В. И. Византизм в фреске у Югославии. Белград, 1974. С. 42 (далее — Вуриш, 1974).
- <sup>60</sup> Lafontaine-Dosogne J. Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ // Underwood P. The Kariye Djami. New York, 1975. Vol. 4. P. 197—241 (далее — Lafontaine-Dosogne, 1975).
- <sup>61</sup> Фигура Рахили имеет буквальную аналогию во фресках Маркова монастыря, около 1376 г. (Вуриш, 1974. Ил. 87). Следует отметить, что на упомянутой синайской иконе одна [ ] «Избиения младенцев» имеет подписи — Рахиль; [ ] фигура с подписью присутствует [ ] ряде миниатюр (Lafontaine-Dosogne, 1975. P. 233—234).
- <sup>62</sup> Джурич В. Портреты в изображениях Рождественских стихир // Византизм. Южные [ ] древняя Русь. Западная Европа: Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 244.
- <sup>63</sup> Орлова М. А. О формировании иконографии изображения Рождественской стихир // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 127—129.
- [ ] «Собор Богоматери» широко датируется исследователями от середины XIV до середины XV [ ] Наиболее предпочтительной представляется датировка иконы

концом XIV столетия. Библиографию см.: Аллатов М. В., Родникова И. С. Псковская икона XIII—XVI веков. Л., 1990. Кат. № 18 (далее — Аллатов, Родникова, 1990).

<sup>65</sup> Датировка иконы колеблется в пределах XV—XVI столетий. Нам представляется, что [ ] была написана несколько [ ] фресок церкви Успения в Мелетове, 1465 г. Библиографию см.: Там же. Кат. № 38.

<sup>66</sup> Лифшиц, 1974. С. 38—40. К справедливым аргументам Л. И. Лифшица в пользу такой интерпретации этого сюжета следует добавить, что его [ ] точно соответствует описанию иллюстрации 12-го икоса в «Ермийи». См.: Дионисий Фурнографит. Ермийи, или [ ] в [ ] искусстве // ТКДА. 1868. Вып. 1—2. С. 160.

<sup>67</sup> Лифшиц, 1974. С. 43—44.

<sup>68</sup> Преобразовательным истолкованием двух сюжетов с Иоанном Предтечей могут быть объяснены такие перестановки [ ] росписи храмов, когда цикл Иоанна Предтечи, традиционно занимавший дяконник, оказывается перенесенным в жертвенник. Подобное перемещение наблюдается, например, в соборе Мирожского монастыря (около 1140 г.).

<sup>69</sup> Shauran K. M. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982. P. 175.

<sup>70</sup> Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines. Paris, 1969. P. 136.

<sup>71</sup> Такими, например, три псковские [ ] «Троица» XV—XVI [ ] См.: Аллатов, Родникова, 1990. Кат. № 41, 144, 145.

Vladimir Sarabianov (Moscow)

## THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF THE MURALS IN THE CATHEDRAL OF THE BIRTH OF THE VIRGIN IN SNETOGORSKY MONASTERY (ON THE MATERIALS OF RECENT DISCOVERIES)

### Summary

Recent discoveries in the cathedral of the Birth of the Virgin of the Snetogorsky monastery near Pskov (1313) make possibility to define more precisely the iconographic structure and details of many destroyed subjects. These data seriously enlarge the previous studies of Snetogorsky murals.

The Virgin in the altar conch, which was discovered a few years ago, is depicted in unique iconography. She is seating on a low throne with the Child Christ on her left knee. She holds his shoulder with her left hand, but her right hand is raised highly up showing on the altar vault, where the fragments of Christ in Glory were decoded. Christ was seating on the throne and had white clothes. His figure was encircled with two colored mandorla. The figure of Christ was framed by the figures of cherubs that were situated on the slopes of the vault. The program of the altar decoration was concluded with The Hand of God in the gesture of glorification, which occupies the middle part of the altar arch.

The content of the murals in the pendentives also got more precisely definition. The Holy Mandylion occupies the face of the east arch, and over

the opposite west arch the fragments of Christ Emmanuel in the medallion were discovered. Evangelist Matthew is depicted in the southeast pendentive, and nearby we can see his symbol — a figure of the Angel. The southwest pendentive is occupied by the figure of Evangelist Lukas with the symbol — the Eagle. The combination of Lukas with the eagle is unique for the Byzantine iconographic tradition and finds only single analogies. The symbols being turned to the center of space that is opened under the cupola are comprehended first of all ■ ■ traditional part of the iconography of Christ in Glory. Thus, these symbols find semantic connection with the fresco of the dome where the figure of Christ from The Ascension was previously discovered.

Even the simple list of the main subjects of the altar and cupola space demonstrates ■ obvious orientation of the Snetogorsky murals on the complex dogmatic and narrative programs that were traditional for the monumental painting of Novgorod and Pskov of the middle—second half of the XIIth century. At the same time, the content of ■ subjects reveals the complete competence of the artists in the iconographic material of the Paleologan art. In this context the cycle of The Last Judgment is mostly significant. Moreover, the Snetogorsky Last Judgment overspreads the traditional frames of the Byzantine period and anticipated in many respects the peculiarities of Russian Late Medieval iconography of this subject.

The detailed narration of the Snetogorsky Last Judgment apart from the traditional scenes contains some subjects, which are unique for this period. That is the figure of Prophet Moses who denounces the Jews, ■ particularly detailed illustration of the vision of Prophet Daniel, which includes the figure of Christ the Ancient the Days surrounded by angels, the Ascension of Christ accompanied by the Virgin, John the Baptist and three angels with the weapons of passion, and finally the vision of four apocalyptic beast — the symbols of earthy kingdoms. These subjects are unknown in the Byzantine iconography of the Last Judgment but ■ ■ find a lot of analogies in Russian art of the XVIth century. May be the fresco of the Snetogorsky monastery appeared to be the exact protograph for many Russian Late Medieval icons and murals.

The scene of the Hades is typical for the characteristic of the Pskov's iconographic tradition. This scene contains ■ great number of inscriptions, which had been red during recent restoration. Apart from the previously published text from the parabola about the rich man and Lazarus, that was ■ success in reading many names of the sinners who are depicted in the flame of the Hades. Exactly according to the text of the Life of Basil the New, here appear Arius, Nestorius, Macedonius, Origen, Sever, Appollinarius and finally Diocletian. The artists enlarged this list with the names of Herod, Herodiada and Salome. Among the sinners we can also see the ■ ■ of Bogomil and Sviatopolk the damned who was the murderer of his brothers and first Russian saints Boris and Gleb.

Narrative and illustrative character of the Snetogorsky murals appears ■ ■ very important quality of the Pskov artistic culture which will reveal clearly ■ century later in a great number of Pskov icons and in the frescoes of Meletovo (1465). The analysis of the Snetogorsky murals shows that these frescoes open the local artistic tradition.

Among the murals of the north and the south of the church the frescoes of the cycle of the Birth of Christ are thoroughly defined. The cycle includes such rare scenes ■ The Flight to Bethlehem, The Murder of Zacharias, The Elizabeth's escape in the rocks, and many iconographic details such as the

figure of crying Rachel in the Massacre of the Innocents. The main liturgical accent of the whole cycle is pointed in its final scene with The Adoration of the Magi, which includes different details from the illustration of Nativity hymn. This fresco shows that the iconography of Nativity hymn developed in the painting of Pskov simultaneously with the Byzantine tradition. A few XVth century Pskov icons with the [redacted] subject allow to support that the variant of the iconography of the Nativity hymn, which was popular in Russian Medieval painting, had been worked out by the artists of Pskov in the XIVth century.

The liturgical content of the Snetogorsky murals distinctly appears in the decoration of the prothesis. All the subjects of this space are interpreted as the prototypes of the Eucharist sacrifice. The Trinity in the variant of The Hospitality of Abraham had been recently decoded in the conch of the prothesis notwithstanding its bad condition. The lunette of the west wall is occupied by The Sacrifice of Abraham. A cycle of scenes in the middle zone of the prothesis includes The Sacrifice of Prophet Elijah, The Moses' Burning Bush, The Sacrifice of Abel and Cain, The Appearance of Christ at Emmaus, and two scenes from the John the Baptist's life. The lower zone is occupied by the figures of saint bishops.

The analysis of the frescoes of Snetogorsky monastery shows the Pskov had intensive contacts with Byzantium and Balkans even from the beginning of the XIVth century. These murals demonstrate the beginning of local tradition, which had blossomed especially in the XVth century.

Т. Ю. Царевская (Новгород)

**Ф**игура св. Климента Римского занимает видное место в сравнительно узком кругу памятников новгородского искусства XIII в., дошедших до наших дней. Изображение этого святителя неоднократно включается на иконах этого времени в состав избранных святых на полях иконы «Спас на престоле», ГТГ;<sup>1</sup> оборот иконы «Богоматерь Знамение со св. Ульяной», из собрания П. Д. Корина;<sup>2</sup> «Богоматерь на престоле со святыми Николой и Климентом», ГРМ, где Климент представлен не только на полях, но и в среднике<sup>3</sup>. К этим памятникам примыкают ставротека с изображением св. Климента на крышке, из Архангельского музея, датируемая XII—началом XIV в.<sup>4</sup> и восходящая к образцу XIII в. икона «Богоматерь с предстоящими Николой и Климентом» из Вологодского музея, предположительно XIV в.<sup>5</sup> Попытка в данной статье осмыслить содержание и значение образа Климента для XIII столетия, возможно, позволит внести один из нюансов в характеристику того периода «безвременья и застоя» в русской культуре, духовная и художественная атмосфера которого еще продолжает вырисовываться лишь в общих чертах.

Для русского христианства, особенно домонгольского времени, культ Климента, папы Римского, имел, как известно, особое — апостольское — значение, будучи тесно связанным с «просвещением» славянства и крещением Руси. Начальные страницы истории русского почитания этого святого сохранили о нем немало письменных и художественных свидетельств. Согласно Корсунской легенде о крещении Владимира, введенной в Повесть временных лет, вероятно, в 60-е годы XI в., «равноапостольный» князь, звав Корсунь в

989 г., «...ПОЕМЪ ЦАРИЦЮ И НАСТАСА, И ПОПЫ КОРСУНСКИ С МОЩАМИ СВ. КЛИМЕНТА и ФИВА, УЧЕНИКА ЕГО, ПОИМА СЪСУДИ ЦЕРКОВНЫЕ И ИКОНЫ НА БЛАГОСЛОВЕНЬЕ СЕБЕ».<sup>6</sup> Около 996 г. часть мощей (по-видимому, голова) Климента и тело его ученика Фива были помещены в особый раке в специально посвященном Клименту приделе киевской Десятинной церкви.<sup>7</sup>

К этому времени уже сложилась так называемая кирилло-мефодиевская традиция почитания Климента Римского: с этого святого уже более столетия — после того, как его останки были обреты и перенесены в Рим (Веллетри) Константином Философом (св. Кириллом) — была связана деятельность миссионеров, проповедовавших христианство на землях южных и западных славян, а его культ среди новообращенных народов служил своего рода свидетельством единства Римской и Константинопольской церквей.<sup>8</sup> В посвященных святому многочисленных сочинениях<sup>9</sup> он неизменно прославлялся как блаженный мученик, принявший подвиг доблести апостола Петра, его верный преемник на римском престоле. По-видимому, перенесение Владимиром мощей св. Климента в Киев имело отношение к культу святого как просветителя и покровителя новообращенных народов на окраинах греко-римского мира и, сверх того, призвано было создать центр его почитания на славянских землях — подобно тому, как Кириллом Философом был создан в Риме центр его почитания для всего христианского мира.

Уже давно замечено, что культ Климента Римского в самой византийской столице не был особо популярен (там существовала лишь посвященная ему небольшая часовня, примыкавшая к воздвигнутой императором Васили-

ем I церкви Ильи).<sup>10</sup> В то же время как последователя апостола Петра ■ одного из первых епископов Рима святого особенно почитали ■ Западной Империи, где сохранились одни из ранних его изображений — ■ равенский мозаике Сант Аполлинаре Нуово, VI в.,<sup>11</sup> и ■ церкви Санта Мария Антиква ■ Риме, VIII в.<sup>12</sup> В Риме с раннехристианских времен существовала базилика Сан Клементе, которая ■ XI в. как бы обретает новую жизнь: в ней ведутся крупные работы по возведению «верхнего» помещения; примерно тогда же (около 1080 г.) в ее «нижней» церкви появляется фресковый цикл чудес и перенесения мощей св. Климента. По мнению некоторых исследователей,<sup>13</sup> утверждение ■ Киеве почитания этого святого было обусловлено представлением о церковной независимости от Византии ■ направлено против тех, кто преувеличивал роль Константинопольской церкви в крещении Руси.

Не пытаясь подтвердить или опровергнуть это мнение, отметим лишь, что в русском искусстве, вероятно, с самого начала была усвоена иконография Климента, параллельная его изображениям в итальянских росписях, например, на фресках XI в. в нижней базилике Сан Клементе ■ Риме<sup>14</sup> и на существующей ■ же, в верхней церкви, мозаике XII столетия,<sup>15</sup> ■ святительском чине мозаики 1180—1194 гг. алтаря собора Монреаль.<sup>16</sup> Подобно им, самое раннее ■ сохранившихся древнерусских изображений св. Климента — мозаика алтаря Софии Киевской<sup>17</sup> — представляет святого седовласым, с короткой прической и небольшой широкой бородой, с тонзурой ■ чертами лица, напоминающими апостола Петра. Такая иконография буквально созвучна словам современных этим произведений текстов «Мучения св. Климента», переведенных с греческого на славянский и известных на Руси уже в самую начальную пору: ЧЕТВЕРТО РИМСТЕЙ ЦРКВИ ПРИСТАВНИК ВЬСТЬ КЛИМЕНТ ИЖЕ ХОЗДОЖЕСТВОМЪ АПЛЮУ ПЕТРУ ПОСЛЕДСТВОА.<sup>18</sup> (при том, что ■ данном случае под словом «художество», вероятно, имеется в виду «деяние»<sup>19</sup>). Это сходство акцентировало идею непосредственной преемственности Климента от первоапостола Петра: формирование иконографии первых римских епископов по подобию основателя римской кафедры утверждается ■ «Sacra Parallela» уже в IX в.<sup>20</sup> А поскольку мозаика Софии Киевской появилась всего полвека спустя после положе-

ния мощей св. Климента ■ посвященном ему приделе Десятинной церкви, то ее иконография едва ли противоречила изображению святого, которые могли с самого начала находиться в этом приделе возле выдающейся реликвии. Скорее всего, именно от этих, погибших вместе с Десятинной церковью, икон или росписей ■ был унаследован тип св. Климента в мозаике Софийского собора ■ других памятниках.

■ то же время среди известных немногочисленных изображений этого святого ■ собственно византийских памятниках — ■ Миналогии третьей четверти XI в. из Национальной библиотеки ■ Париже (gr. 580 fol. 2v),<sup>21</sup> Миналогии XII в. ■ Дохиаре ■ Афоне (cod. 5f. 133v)<sup>22</sup> — Климента Римский представлен ■ — с удлинённой бородой, по облику ближе иконографии апостола Иоанна. Справедливости ради следует отметить, что около этого времени существовал ■ третий иконографический тип Климента, представлявший святого вовсе безбородым. Таким ■ запечатлен ■ мозаиках первой половины XII в. собора Сан Марко ■ Венеции<sup>23</sup> (при том, что образ Климента Римского там также соотносен с образом апостола Петра — тем, что капеллы обоих святых располагаются симметрично по сторонам главного алтаря) и его образ, возможно, восходит ■ ранней романской иконографии этого святого.

Предположительно около третьей четверти XI в. (в датировке наблюдаются расхождения до XIII в.) обширное греческое ■ славянское литературное наследие, связанное с именем этого святого, обогатилось произведением чисто русского происхождения — «Словом ■ обновление Десятинной церкви» (издал ■ 1850 г. князь М. А. Оболенский по рукописному сборнику XVI в.).<sup>24</sup> В ■ к св. Клименту обращаются: «Присный заступниче стране Русей». Здесь же звучат слова о том, что его мощами «Русии князья хвалятся.., люди добродушествоуют, град... весело играет хвалюно воспевая...»<sup>25</sup> и т. д. Очевидно, что ■ почитании святого начинают преобладать черты национального культа, безотносительно его принадлежности Риму («...иже умножи своего господина талант ■ током в Риме, но всему и ■ Херсоне, еще и в Рустем мире...»). Этот аспект культа, по-видимому, находился ■ одном русле со стремлением части русского духовенства ■ независимости от Константинополя. Как известно, ■ 1147 г. к главе Климента



Св. Климент. Фреска базилики Сан Клементе Риме.  
XI в.

как апостольской, харизматической реликвии, прибегли шесть русских епископов при поставлении ■ киевские митрополиты Климасмолятича самостоятельно от Царьградской церкви: по словам одного из них (Ануфрия, епископа Черниговского), произнесенным ■ церковном соборе, «АЗ СВЕДЕ, ДОСТОИТ НЫ ПОСТАВИТИ (митрополита), А ГЛАВА У НАС ЕСТЬ СВ. КЛИМЕНТА, ЯКОЖЕ СТАВЯТ ГРЕЦИ РУКОЮ СВ. ИВАНА».<sup>26</sup>

Это церковно-политическое событие, несомненно, привлекло новое внимание к культуре св. Климента Римского. Именно оно, по-видимому, послужило парадоксальным толчком для расцвета почитания этого святого в Новгороде около середины XII в. Известно, что новгородский архиепископ Нифонт ■ признал законности такой хиротонии. По свидетельству летописи, он был отозван ■ 1149 г. ■ Киев и «посажен» ■ Печерском монастыре, где пробыл два года. Как предположила А. А. Медынце-

ва, ■ ■ ■ самом соборе, ■ на обряде поставления, ■ находясь на покаянии ■ Печерском монастыре, Нифонт должен был близко ознакомиться ■ с произведениями самого Климента Римского, ■ с историей открытия ■ перенесения его мощей, ■ с прославляющими святого сочинения клириков Десятинной церкви.<sup>27</sup> По возвращении Нифонт закладывает в 1153 г. церковь Климента ■ Старой Ладоге;<sup>28</sup> тогда же, если учитывать упоминание ■ Новгородской третьей летописи,<sup>29</sup> была построена деревянная церковь Климента в самом Новгороде на Иворовой улице. По-видимому, Нифонт же привез из Киева частицу мощей Климента Римского, которая в Новгороде сохранялась до позднейших времен.<sup>30</sup>

Вполне вероятно также, что дошедший до ■ ■ ■ состав избранных святых на полях оборота новгородского «Знамения» — иконы, исполненной, скорее всего, именно при Нифонте,<sup>31</sup> — является целиком древним, и две нижние фигуры, св. Климент и Николай, написанные в XVI в. на древней части доски, ■ только восполняют первоначальную композицию, но и воспроизводят древнюю иконографию несохранившихся изображений. О настойчивом обращении Нифонта к фигуре св. Климента свидетельствует ■ роспись основного им ■ Пскове Спасо-Мирожского собора, где, согласно новым данным, среди композиций апостольского цикла, занимающего ■ этом ансамбле северо-западный компартимент, фигурируют сцены Жития св. Климента Римского — «Св. Климент свершает крещение», «Прибытие ■ ссылку», «Моление об источнике воды ■ Чудо с агнцем», «Чудо об отроке».<sup>32</sup> Климент, насколько позволяет судить сохранность живописи, удоблен здесь апостолу Петру, отчего данная часть цикла долго ошибочно отождествлялась с деяниями этого первоапостола.

Как видим, новгородское почитание Климента Римского в XII в. восходит непосредственно к киевскому. Именно отсюда был принят и иконографический тип, повторяющий черты апостола Петра. Эта иконография удерживалась ■ Новгороде на протяжении всей второй половины XII столетия. Свидетельством тому служит изображение святого ■ погибшей части святительского чина храма Спасо-Нередицы, известное по довоенным воспроизведениям;<sup>33</sup> сходный тип демонстрирует святитель в уцелевшей части алтарной компо-





Св. Петр ■ Климент. Мозаика базилики Сая Клементе ■ Риме. XII—начало XIII в.

зиции «Служба святых отцов» церкви Св. Георгия ■ Старой Ладогe (после 1167 г.), предположительно так же св. Климент Римский.<sup>34</sup> Этой же иконографии следуют и все достоверные новгородские изображения святого ■ последующем столетии.

По мнению исследователей, ■ ходе XII в. культ Климента как национального покровителя-апостола Русской земли был постепенно замещен культом Андрея Первозванного.<sup>35</sup> Легенда о нем вносится ■ текст официальной княжеской летописи ■ 1116 г.<sup>36</sup> Видимо, ■

связи с этим же появляется сокращенный вариант Слова о чуде Климента, папы Римского, о отрочах, более пригодный для общецерковного прославления Климента как одного из рядовых в общем сонме святых. При этом в заглавии памятника Климент назван учеником апостола Павла, ■ не Петра (вероятно, в соответствии с другой древней традицией, восходящей к тексту Послания к филиппийцам, где среди учеников Павла упоминается Климент, — на самом деле, вероятно, апостол из 70-ти, епископ Сардики).<sup>37</sup>



Левая часть святительского чина. Мозаика собора в Мовреале, Сипиляя. 1180—1194 гг.



Св. Климент. Мозаика святительского чина. Софийский собор в Киеве. XI в.

Предположение о перерождении с XII в. культа Климента и его замене в своем значении культом Андрея Первозванного, вероятно, справедливое по отношению к Киеву и южнорусским землям, едва ли может распространяться на Новгород.<sup>38</sup> Среди немногочисленных памятников новгородской живописи XIII столетия, сохранившихся до наших дней, изображение св. Климента занимает еще более заметное место. И хотя его фигура, как правило, не сопровождается надписью «Римский», тем не менее, речь идет именно об этом святом, не о соименном, но менее популярном на Руси епископе Анкирском (память 23 января) или ученике Мефодия Климента Охридском (память 23 ноября), который не известен ранним русским святым.<sup>39</sup>

По-видимому, именно образ Климента Римского включен в состав святых на полях оборота иконы «Знамение» из собрания П. Д. Корина,<sup>40</sup> параллельно с изображением св. Николы (живопись значительно потерта, иконографический тип поддается реконструкции), — по сути, размещение этих святителей аналогично их положению на обороте новгородского «Знамения» XII в.

На иконе «Спас на престоле» (ГТГ), второй половины XIII в., фигура Климента представ-



Св. Климент и Петр. Миниатюра ■ Минология. Третья четверть XI в. Париж, Национальная библиотека, гл. 580. Л. 2 об.



Св. Климент. Мозаика собора Сан Марко ■ Венеция. Около 1200 г.

лена на левом поле ■ среднем регистре. Давно замечено, что подбор изображений на полях — св. Георгий и Димитрий, Климент и Ипатий, Илья ■ Никола, Флор, Лавр и Власий — соответствует самым чтимым в Новгороде святым,<sup>41</sup> чьей памяти ■ этому времени здесь уже были посвящены соответствующие храмы. Отметим, что Климент изображен ■ данном случае так же, как ■ ■ нередицкой росписи, — по подобию апостола Петра, с седыми курчавыми волосами и короткой широкой бородой.

В этом ряду памятников ключевой представляется икона «Богородица на престоле с предстоящими Николой ■ Климентом» из ГРМ. Здесь св. Никола ■ Климент изображены в среднике ■ почти сомасштабны тронной Богородице. Особенность иконы ■ том, что Климент изображен дважды. В среднике он представлен по левую руку от Богородицы, в иконографии апостола Петра и, более того, ■ апостольском облачении, отчего в более позд-

ней надписи, относящейся ■ XV или XVI в. и перекрывающей первоначальную, ■ апостолом Петром. Рядом с ним на правом поле в среднем регистре представлен Климент-святитель, соответствующий принятому ■ Новгороде изводу, также восходящему к иконографии апостола Петра. Изображение Климента в среднике в апостольском облачении согласуется с известным его восприятием ■ домонгольский период Киевской Руси как апостола новообращенных народов («...апостолом сопредстольниче...»).

Предстояние Климента тронной Богородице с благословляющим младенцем почти буквально соответствует тексту Канона мученика Климента в служебной Минее за ноябрь, 1095—1097 гг., изданной И. В. Ягичем.<sup>42</sup> В нем характеристики Климента перемежаются с молитвенными обращениями к Богородице: «Престолу предстоя трисолнечного Божества...



Св. Климент. Фреска базилики Санта Мария Антикава в Риме. VIII (?) в.



Неизвестный святитель (св. Климент?). Фреска церкви Св. Георгия в Старой Ладоге. 1170-е годы

Освят, Владычице, смиренный ми разум Преподобного Слова Рожьшая.... Климент здесь так и называется — «Петром преблаженным», о котором говорится: «...неподвижимое основание церкви Христовой», «...ублажил ся еси присно учив ся у проповедника, научившаго ся от Блаженного Слова», низверг «храмы идольские», загасил верой «огнь безбожный».

Равное предстояние на иконе святых Климента и Николы Богородице — Божественному престолу — заключает в себе несколько пластов понимания этого образа. Прежде всего, соединение имен этих святых наводит на мысль о связи иконы с церковью Николы на Липне, построенной в 1292 г. архиепископом Климентом ■ имевшей, вероятно, уже изначально второй престол — в честь его небесного покровителя (о приделе св. Климента в церкви Николы на Липне упоминают источники XVI в.). Возможно, церковь строилась при участии новгородца Николы Васильевича — заказчика знаменитого храмового образа «Св. Никола»,

1294 г. В таком случае икона «Богородица со святыми Николой и Климентом» могла быть своего рода ктиторским образом строителей Никольской церкви: молитвенные позы святых, обращенных к Богородице с младенцем, традиционны для подобного рода адорационных изображений (ср., например, мозаику XII—XIII вв. в нише капеллы св. Зенона в базилике Санта Прасседе в Риме, изображающей святых Прасседе и Пуденциану, подобным же образом предстоящих тронной Богородице с благословляющим ■ Христом-младенцем). Однако парное изображение Климента и Николы, которое и прежде встречалось ■ новгородском искусстве — достаточно вспомнить фигуры этих святых на полях двух икон «Знамение» — имеет и более глубокий смысл. Отчасти эта равнозначность объясняется сходством чудесных деяний двух святых (в частности, возвращение родителей их ребенка, считавшегося утонувшим, — ■ «Чуде св. Климента об отрочати» ■ киевском чуде Николы «Мокрого»),



Св. Климент. Деталь новгородской иконы «Богоматерь на престоле, и предстоящими св. Николой и св. Климентом». Вторая половина XIII в. ГРМ

властью над морской стихией,<sup>43</sup> ■ также восприятием святых как «верха иерархов», т. е. совершенных святителей. Но, учитывая, что подобным же образом сопредстоящими Божественному престолу эти святые были изображены на одной из фресок базилики Сан Клементе в Риме (1080 г.),<sup>44</sup> следует признать, что данное сопоставление Климента ■ Николы восходит ■ более ранней — ■ также римской — традиции, которую еще предстоит исследовать.

Итак, особое внимание к образу Климента Римского в Новгороде во времена архиепископа Климента вполне объяснимо с точки зрения почитания небесного покровителя этого новгородского владыки. И все же, как кажется, во второй половине XIII в. это внимание могло быть обусловлено ■ более существенными идейно-политическими соображениями. Как известно, около середины столетия, после неоднократных попыток латинской экспансии по



Св. Климент. Деталь новгородской иконы «Спас на престоле». Вторая половина XIII в. ГТГ



«Богоматерь на престоле, ■ предстоящими св. Николой и св. Климентом». Новгородская икона второй половины XIII в. ГРМ

отношению к Северо-Западной Руси, по инициативе Новгорода происходит обновление культа князя Владимира-«крестителя». Эта канонизация утверждала Владимира ■ русском церковном календаре как «равноапостольного» с дополнительным эпитетом «Новый Константин Великого Рима». <sup>45</sup> Вероятно, канонизация Владимира произошла ■ без участия Александра Невского: князь был заинтересован противопоставить папской идее крестового похода на «языческую» Русь правомерность ■ незыблемость русских православных идеалов. Косвенно об этом свидетельствует повествование о безуспешной миссии папских послов к князю ■ его Житии, составленном вскоре после его смерти. Как известно, ■ предложение ознакомиться с учением католической церкви Александр якобы ответил кратким хронологи-

ческим обзором всего хода мировой истории — «от Адама и до... седьмого собора» — и заявил, что «вся сие добре сведаем, а от вас учение не принимаем». <sup>46</sup>

Логично предположить, что канонизация Владимира сопровождалась обращением к ранним страницам крещения Руси и, в том числе, к появлению в Киеве первой христианской реликвии. Очень важным для канонизации Владимира было, несомненно, и то обстоятельство, что его останки в Киеве, как известно, лежали рядом с мощами Климента ■ посвященном ему приделе Десятинной церкви. В связи с этим интерес к Клименту — первоапостолу русских — никогда не исчезавший ■ Новгороде, ■ это время должен был получить новый импульс. Об общем контексте почитания в Новгороде этих святых свидетельствует и

тот факт, что церковь Николы на Липне имела как придел Климента Римского, так и роспись с изображением святого Владимира (в дьяконнике на северной стене).<sup>47</sup>

Строитель церкви Климент Новгородский (на кафедре с 1276 по 1299 г.),<sup>48</sup> по-видимому, унаследовал от эпохи Александра Невского особое пристрастие к св. Клименту Римскому, в честь которого ■ нарекался ■ монастыре. Летописные упоминания позволяют предполагать в этом владыке личность авторитетную и деятельную. Еще до поставления в архиереи он был духовным отцом архиепископа Далмата, которого и сменил ■ новгородской кафедре. Став архиепископом, он, по-видимому, возглавил начавшийся процесс возрождения после долгого перерыва церковного строительства в Новгороде. Летопись называет его основателем трех церквей, на свои средства Климент повелевает списать Кормчую и Устав Великой Церкви. Его влияние распространяется на князя Дмитрия, которого он ■ 1281 г. отговорил от войны, ■ ■ мятежных новгородцев (бунт 1287 г.), которых он усмирил и спас при этом посадника.<sup>49</sup>

Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом», вероятно, была исполнена по его же заказу — возможно, ■ поставление ■ архиереи ■ 1276 г.<sup>50</sup> На эту мысль наводит архиерейский жест младенца Христа, благословляющий «идеальных» святителей, чьи образы должны вдохновлять ■ архипастырском служении поставляемого владыку. Тема передачи харизмы здесь становится центральной тогда как, например, ■ иконах «Св. Николай», с вручающими святителю архиерейские insignии Христом и Богородицей, эта тема лишь аккомпанирует центральному образу.

Святые Никола и Климент на иконе сами предостоят Христу ■ Богородице, причем уподобление Климента св. Петру, с одной стороны, демонстрирует посредничество первоапостола ■ передаче харизмы Клименту, что согласуется с церковным преданием, а с другой — подчеркивает роль Климента как «главы» русской церкви. В этом уподоблении отчетливо проступает мысль о том, что каждый епископ занимает «единственную кафедру» — кафедру апостола Петра («...И на сем камне воздвигну Я церковь Мою...» Мф. 24: 2) — экклезиологическое положение, сформулированное Киприаном Карфагенским<sup>51</sup> и взятое на вооружение православной церковью,



Св. Климент. Изображение ■ крышке ставротеки. XII—XIV в. Архангельский музей

в противовес католической идее примата Римской кафедры апостола Петра. Изображение же Климента на иконе дважды — апостолом ■ святителем — демонстрирует несомненную заостренность внимания на значении этого святого и, скорее всего, является следствием углубленного размышления заказчика о своем небесном покровителе. Показательно, что ■ чрезвычайно близкой по композиции, но относящейся к другой эпохе, иконе из Вологодского музея, Климент представлен уже только в среднике ■ только святителем.

Рассмотренные изображения Климента Римского свидетельствуют о том, что в Новгороде длительный срок преобладала, если не была единственной, иконография Климента, воспринятая от раннего периода его почитания, восходящего к кирилло-мефодиевской традиции, в которой акцентировались черты святого не только как последователя апостола Петра, но и первоапостола русских.

Однако, по-видимому, уже на рубеже XIII—XIV вв. становится известным в Новгороде ■ другой — византийский — иконографический тип святого. Именно так, с открытым, как у Иоанна Богослова, лбом ■ волнистой удлиненной бородой, представлен св. Климент Рим-



«Богоматерь ■ престоле, с предстоящими св. Николом ■ св. Климентом». Вологодская икона XIV в. Вологод-  
■ музей



Св. Климент. Фреска церкви Успения на Волотовом  
поле близ Новгорода. 1363 г. Архивная фотография

ский ■ крышке архангельской ставроетки. Этот памятник, ■ кажется, возник ■ преддверии «новой встречи Новгорода с Византией» в кругу тех произведений, которые отмечены явной архаичностью стиля и, вместе с тем, подчас демонстрируют знакомство ■ отдельными иконографическими новшествами византийского происхождения.

Культе Климента в Новгороде, пережив ■ XIII в. и особенно при владыке Клименте свой последний расцвет, утратил актуальность в

дальнейшем. ■ хотя в провинциальных новгородских иконах<sup>52</sup> еще долго ■ его отблеск, святого ■ временем все реже включали в состав избранных святых. «Размытая» его иконография — то по «старому» типу Петра, то ■ «новым», византийским образам, как ■ иконе из Вологды или волотовской фреске<sup>53</sup> — наделила его образ чертами других соименных святых, свидетельствуя о явном угасании ■ новой обстановке прежнего интереса к св. Клименту Римскому.

<sup>1</sup> Инв. № 22938. См.: Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. С. 74—76. Ил. с. 75. Кат. 18.

■ Дом-музей П. Д. Корина. См.: Там же. С. 60—63. Ил. с. 61. Кат. 11.

<sup>3</sup> Инв. ДРЖ 3128. См.: Аманьева Т. А. Икона «Богоматерь ■ престоле» XIII в. // ПКНО, 1975. М., 1976. С. 138—144. Ил. с. 139, 142; Смирнова Э. С. Икона Богоматери Максимова: Возрождение русской художественной традиции ■ конце XIII в. // ДРИ: Проблемы и

атрибуции. М., 1993. С. 84—85. ■ настоящее время икона реставрируется в мастерских ГРМ С. И. Голубевым.

<sup>4</sup> Архангельский областной краеведческий музей. Инв. № 148. 9,9 × 8,1 см. См.: Мединцева А. А. Архангельская ставроетка ■ культ Климента на Руси // СА. 1991. № 3. С. 56—68. Ил. с. 57 (далее — Мединцева, 1991); Рындина А. В. Новгородское серебряное дело XIII—XV ■ // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл: XI—XV века / Ред.-сост. И. А. Стеригова. М., 1996. С. 75—77. Кат. № 24. С. 181—184.



<sup>5</sup> Вологодский областной краеведческий музей. Изв. № 7896. См.: Рыбаков А. Художественные памятники Вологоды XIII—начала XX века. М., 1980. Табл. 1.

<sup>6</sup> ПВЛ. Ч. 1: Текст ■ перевод / Подг. текста Д. С. Лихачева, пер. Д. С. Лихачева и Б. А. Ромашова, под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950. С. 80; *Бегунов Ю. К.* Русское Слово о чуде Климента Римского и киралий-мифодийская традиция // *Slavia. Praha*, 1974. Т. 43. С. 29 (далее — *Бегунов*, 1974). Известно, что мощи св. Климента были обретенны в перенесении в IX в. ■ Рим Константином Философом (Киррилом). Согласно Никоновской летописи (под ■ г.), в то время, когда Владимир находился во взытой ■ Корсуни, «придоша послы ■ Рима ■ папы ■ мощи святых приресоша». Е. Голубинский не исключал, что речь шла ■ о мощах св. Климента. См.: *Голубинский Е.* История русской церкви. Т. 1: Период первый, киевский или домонгольский. Первая пол. тома. Изд. 2-е. М., 1901. С. 222, 223, примеч. ■ (далее — *Голубинский*, 1901).

<sup>7</sup> ПСРЛ. М., 1962. Т. 1. Стб. 116. О существовании такого придела ■ Десятинной церкви узнаем ■ Титмар Мерзебургского. См.: *Titmar Merseburgensis episcopi: Chronicon*. Berlin, 1966. S. 436; Die Chronik des Bischofs Thietmar ■ Merseburg und ihre Korveier Überarbeitung / Hrsg. R. Holtzmann // *Monumenta Germaniae historica: Scriptores rerum germanicarum*. Berlin, 1935. T. 9. S. 488, 489. См. ■ *Голубинский*, 1901. С. 186.

<sup>8</sup> *Бегунов*, 1974. С. 28.

<sup>9</sup> К ■ времени уже существовали на греческом ■ Мучение ■ Климента Римского (копца IV—начала V в.), Слово о чуде об отроке святого священнослужителя Климента, приписываемое житиему в IV в. архиепископу Херсонесскому Ефрему (вероятно, более позднее и известное по греческому списку XII в.), Житие, ■ статьи, служба ■ св. Клименту Римскому. В IX ■ славянами было написано ■ ■ оригинальных сочинений ■ Климента, чьими авторами являются Кирилл (Константин) Философ ■ ученик Мефодия Климента Охридский. К тому ■ времени относится ■ латинское ■ Авастасия Библиотекаря к епископу Веллтрийскому Гаудериху (875—876 гг.), *Vita cum translatione s. Clementis* (итальянская легенда). Библиографию и атрибуцию ■ произведений, посвященных Клименту Римскому, см.: *Бегунов*, 1974. С. 27—74.

<sup>10</sup> *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 35, примеч. (далее — *Лазарев*, 1960).

<sup>11</sup> *Bibliotheca Sanctorum* / Ed. Pontificia Universita Lateranense. Rom, 1961. T. 4. P. 32.

<sup>12</sup> *Grüneisen W., de. Sainte Marie Antique*. Rom, 1911. Tabl. 30.

<sup>13</sup> В частности, Ю. К. Бегунова (*Бегунов*, 1974. С. 29) и А. Г. Кузьмина (*Кузьмин*, 1987). См. ■ комментарий Д. С. Лихачева: ПВЛ. Ч. 2. С. 335—376.

<sup>14</sup> *Marle R., von. The Development of the Italian Schools of Painting*. Den Haag, 1923. T. 1. P. 101.

<sup>15</sup> *Kaftal G. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting* // *Saints in Italian Art*. Florenz, 1965. Fig. 339.

<sup>16</sup> *Demus O. The Mosaics of Norman Sicily*. London, 1950. P. 115, 128.

<sup>17</sup> *Лазарев*, 1960. Табл. 51.

<sup>18</sup> *Лазарев П. Жития херсонских святых в греко-славянской письменности* // *Памятники христианского Херсонеса*. М., 1911. Вып. 2. С. 13.

<sup>19</sup> *Срезневский И. И.* Словарь древнерусского языка. М., 1989. Т. 3, ч. 2. Стб. 1415—1416.

<sup>20</sup> *Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923*. Princeton, 1979. P. 221—222. П. 600, 601, 602. При этом, однако, ■ иллюстрация рукописи ■ Климент изображен то с короткой прической, седовласым, с толзугой (f. 260v), то с соответствия с восточной традицией — с удлиненной гладкой бородой ■ прической по типу Иоанна Богослова (309v, 374r).

<sup>21</sup> *Omard H. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1929. P. 50. Tab. P. 11.

<sup>22</sup> *Pelekandis S. M., Christou P. K., Maurogoulou-Tsiomiti Chr., Kadas S. N., Katsarou A. Treasures of Mount Athos: The Illuminated Manuscripts*. Athens, 1979. Vol. 3. Fig. 263.

■ Marco. The Patriarchal Basilica in Venice: The Mosaics. The Inscriptions. The Pala d'Oro. New York; Milan, 1991. P. 46. П. 4.

■ Оболенский М. А. О двух древнейших святых Киев: мощах ■ Климента ■ кресте великой Ольги // *Киевлянин*. М., 1850. Ка. 3. С. 144—147; ■ об этом произведении: *Бегунов*, 1974. С. 33.

<sup>25</sup> См.: *Лазарев*. С. 174; *Бегунов*, 1974. С. 35.

<sup>26</sup> ПСРЛ. Т. 2. С. 80. См.: *Айвазов Д.* Судба ■ евского художественного наследия // *ЗОРКА ИРАО*. Пг., 1918. Т. 12. С. 23—39 (26).

<sup>27</sup> *Медведева*, 1991. С. 65—66.

■ Новгородская первая летопись старшего ■ младшего изводов / Ред. А. Н. Насонов. М.; Л., 1950. С. 213, 214.

■ НПЛ // *Новгородские летописи*. СПб., 1879. С. 190—191.

■ Опись Софийского собора 1749 ■ // *Описи имущества Новгородского Софийского собора XVIII—начала XIX в.* Новгород, 1993. Вып. 2. С. 37.

<sup>31</sup> *Смирнова Э. С.* Новгородская ■ «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII ■ // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 288—323; *Лаурина В. К., Пушкарев В. А.* Новгородская ■ XII—XVII веков. Л., 1983. С. 279. Табл. 6 (далее — *Лаурина, Пушкарев*, 1983).

■ *Этингер О. Е.* Житийный цикл Климента папы Римского ■ росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря ■ Пскове (Доклад ■ Лазаревских чтений 1997 г., МГУ).

<sup>33</sup> *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в ■ искусства. СПб., 1899. Вып. 4. С. 147; *Мясоедов В.* Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925. С. 24, чертж. 1—25.

<sup>34</sup> Святой изображен ■ почетном месте — следом за творцом литургий Василием Великим. См.: *Сарабанов В. Д.* Фрески церкви св. Георгия // *Киричичи* ■ А. Н., *Сарабанов В. Д.* Старая Ладога — древняя столица Руси. СПб., 1996. С. 118.

■ *Dvornik F.* The idea of apostolicity in Byzantium and the legend of the apostle Andrew. Cambridge (Mass.). 1958; *Мурьянов М.* Андрей Первозванный ■ Повести временных лет // ПС. Л., 1969. Вып. 19 (82). С. 159—164; *Бегунов*, 1974. С. 30.

<sup>36</sup> *Лихачев Д. С.* Русские ■ и ■ культурно-историческое ■ М.; Л., 1947. С. 170—171.

<sup>37</sup> *Бегунов*, 1974. С. 41.

<sup>38</sup> Так, в тексте Сборника житий второй половины XIII в., вероятно, новгородского происхождения, св. Андрей еще называется апостолом Греции (см.: Сборник житий, бесед, слов, апокрифы. Отрывок XIII в. — РНБ, Q.п.1.63. Л. 4 об.). В то время, в «Голубиной книге» (ранние дошедшие списки — XVI — начало XVII в.), по предположению Н. С. Тихонравова, появившейся около 1492 г. в Новгороде или Пскове, сохраняются еще следы первоначального почитания Климента Римского:

«...Выходила Церковь соборная,  
Соборная богомольная,  
Святого Климента Попа Римского;  
На церкви главы золотые...»

(Цит. по: Буслаев Ф. И. О народной драверусской литературе // Буслаев Ф. И. Соч. по археологии и истории искусства. Историч. очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910. Т. 2. С. 18).

<sup>39</sup> Ср.: Мединцева, 1991. С. 63; Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. С. 182—183.

<sup>40</sup> См. примеч. 2.

<sup>41</sup> Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода: Середина XIII—начало XV века. М., 1976. С. 162 (далее — Смирнова, 1976); Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Кат. 19. С. 76.

<sup>42</sup> Ягич И. В. Служебные мины — сентябрь, октябрь и ноябрь. В церковнославянском переводе по русским рукописям 1095—1097 гг. // Памятники древнерусского языка / Изд. ОРЯС. СПб., 1886. Т. 1. С. 453—456.

<sup>43</sup> Смирнова, 1976. С. 163.

<sup>44</sup> Это изображение составляет верхний регистр трехъярусной композиции, в которой сохранились лишь половина, включающая имена святых. Любопытно, что появление этой фрески — около

1080 г. — совпадает с перенесением мощей св. Николы в Бари.

<sup>45</sup> Хорошев А. С. Политическая история русской канонизации (XI—XVI вв.). М., 1986. С. 85—88.

<sup>46</sup> Софийская первая летопись (1251 г.) // ПСРЛ. Изд. 2-е. Л., 1925. Т. 5. С. 238; Голубинский Е. История русской церкви. Т. 2: Период второй, московский. Первая тома. М., 1900. С. 87.

<sup>47</sup> Царевская Т. Ю. Новые данные о составе росписей церкви Николы в Липне // ДРИ: Рус. Византия. Балканы: XIII — СПб., 1997. С. 428.

<sup>48</sup> Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. С. 90.

<sup>49</sup> ПСРЛ. Т. 3. С. 63.

Предположение, впервые высказанное реставрированием иконой С. И. Голубевым.

<sup>51</sup> Гостев А. Заметки о сакраментальной иконологии // Новая Европа. Милан; Москва, 1997. № 11. С. 24.

<sup>52</sup> Например, в иконах «Богородица Умиленная (Игоревская)» с Деисусом и «Избранными святыми», конец XV—начало XVI в., ГРМ, инв. ДРЖ 2783 (Лаврина, Пушкирев, 1983. Табл. 145), «Климент папа Римский», начало XVI в., ГРМ, инв. ДРЖ 109 Лих. III-141 (Смирнова Э. С. Живопись Обоянской XIV—XVI веков. М., 1967. С. 75—76, 111. Ил. 11), «Избранные святые: Никола, архидиакон Стефан, Василий, Климент, Параскева Пятница и Анастасия с Богородицей Знамение», вторая XV в., Псковский музей, — 1718 (Родникова И. С. Псковская XIII—XVI веков. Л., 1990. С. 300. Ил. 36); «Климент папа Римский и житие», конец XVI—начало XVII в., ГЭ (Косцова А. С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб., 1992. С. 411. Ил. 116).

<sup>53</sup> Воздорнов А. И. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989. Табл. 101.

Tatiana Tsarevskaja (Novgorod)

## THE IMAGE OF ST. CLEMENT OF ROME IN NOVGORODIAN ART OF THE 13TH CENTURY

### Summary

For the Russian Christianity, the more so for the pre-Mongolian period, the cult of St. Clement the Pope of Rome carried a special, apostolic significance, for it was closely linked with Slavonic «enlightenment» and baptism of Russia. The Russian art from the very beginning adopted the St. Clement iconography similar to Italian paintings: the earliest of surviving old Russian images of St. Clement in the altar of the Kiev St. Sophia Cathedral represents the saint similar to Apostle Peter while in Byzantium art he has an appearance close to St. Paul. The similarity emphasized the idea of direct succession of St. Clement to Apostle Peter. An impetus to flourishing of St. Clement's veneration in Novgorod in the middle of the 12th century directly stems from Kiev and connects with the name of archbishop Niphont. The iconographic version of likeness to Apostle Peter was taken from there, the testimony of which was in the perished part of

the holy tier in the Our Savior church at Nereditsa, and authentic images of the saint in Novgorod in the following century.

The St. Clement's cult ■ national apostle patron of Russian land during the 12th century was gradually ousted by the cult of Andrey Pervozvanny. But an assumption on conversion of St. Clement's cult which is true for the South Russian lands may hardly be attributed to Novgorod. In ■ comparatively short list of Novgorod paintings of the 13th century the image of St. Clement still occupies a prominent place. In the icon «Our Savior Enthroned» of the Tretyakov Gallery dating back to the second half of the 13th century the image of St. Clement is presented in the same way ■ in Nereditsa frescoes, similar to Apostle Peter. A key role here seems to play the icon «Virgin enthroned flanked by SS Nicholas and Clement» from the Russian Museum (currently under restoration). Joint presentation of SS Clement and Nicholas before the Divine Throne and the Virgin and Child may be considered ■ the culmination of St. Clement's cult in Novgorod. The two saints are presented ■ equal in their sanctity what was known by two Novgorod icons of «Virgin of the Sign», both of the 12th century. Their parity may be partly attributed by similarity of their miracle works (the miracle with the Child), by their power over the sea element and also by their perception as highest hierarchs, perfect bishops. There may be ■ other reason for this that call for research: marrying the names of these saints brings to mind the provenance of the icon from the church of St. Nicholas on Lipno built by the Novgorod archbishop Clement in 1292. There probably existed a chapel of St. Clement of Rome in the church which is mentioned in the documents of the 16th century. But its initiation besides the veneration of the saint patron by the Novgorod archbishop is stipulated by ■ essential ideological reasons.

As is known about the middle of the century after numerous Latin encroachments of North West Russia, Novgorod initiated the renewal of the prince Vladimir-«the Baptist» cult. Such ■ canonisation affirmed Vladimir in the Russian church calendar ■ «an equal to apostle» with an additional epithet of the «New Constantin of the Rome the Great». Novgorodian Prince Alexander Nevsky may have taken part in canonisation of Vladimir for he was eager to oppose the Papal idea of a crusade to the «pagan» Russia by righteousness and intransigence of the Russian Orthodoxy. It would be logical to assume that canonisation of Vladimir was accompanied by reverence to early pages of the Baptism in Russia, including the transfer to Kiev of the first Christian relic obtained during the Korsun campaign. Canonisation of Vladimir was obviously due also to the fact that he ■ buried next to the relics of St. Clement in the chapel of the Desiatinnaia Church in Kiev. In this connection the interest in St. Clement ■ the Russian apostle of the first order forever present in Novgorod must have gained a new incentive.

# LA REPRÉSENTATION DU TEMPS DANS LA PEINTURE BYZANTINE<sup>1</sup>

Tania Velmans (Paris)

**I**l y a déjà longtemps, nous avons publié une étude sur la conception et la structure de l'espace dans la peinture byzantine.<sup>2</sup> Une enquête sur la représentation du temps pourrait constituer le complément nécessaire, contribuant à mieux comprendre la mentalité byzantine, telle qu'elle s'exprime dans l'art plastique. Et puisque le symposium de Moscou est dédié à la mémoire d'André Grabar, rappelons que dans l'étude d'une icône russe, il lui-même abordé un problème lié à la représentation d'une séquence du temps: la semaine liturgique.<sup>3</sup>

Les deux unités du couple dialectique que forment l'espace et le temps dans notre appréhension rationnelle du monde risquent de ne pas avoir la même importance dans les représentations figurées. L'espace conditionne la vision et s'imprègne dans la mémoire. On peut le négliger dans une image, comme c'est le cas dans certaines compositions de l'Antiquité tardive où domine le *horror vacui*, ou encore dans l'esthétique du tapis; mais le plus souvent, une certaine conception de l'espace s'impose dans les images qui obéissent à une esthétique dont l'homme, avec l'intégrité de son visage et de son corps, est le pivot.

Le temps pourrait définir comme une succession d'événements d'actions, qui certes, frappent l'œil lorsqu'il s'agit de mouvements, mais beaucoup moins, lorsqu'on veut suggérer une période plus longue, telle que l'écoulement d'une année, par exemple. Celle-ci se fixe pas nécessairement dans la mémoire dans toute durée. Néanmoins, l'art antique su crée un cadre et des points de repères qui permettent de donner une idée de la durée. Qu'en est-il dans l'art byzantin, qui toujours cherché à

représenter un monde qui précisément échappe aux temps?

## L'héritage antique et les symboles

Certaines façons de figurer des séquences du temps font partie de l'héritage antique de Byzance. Dans cette catégorie d'images, il s'agit de suggestions de la durée obtenues à l'aide de symboles de personnifications. Notons tout de suite qu'une telle démarche n'a vraiment toute valeur que lorsqu'on figure simultanément toutes les images d'un cycle, par exemple, les douze mois de l'année, les sept jours de la semaine, les quatre saisons ou les principaux signes du zodiaque. Les Byzantins ne le font que rarement. Lorsqu'ils introduisent des personnifications dans les compositions, les artistes ne situent pas vraiment l'événement dans la durée. Ils se servent plutôt d'un code pour ajouter à leur récit une information sur le temps.

Les mêmes personnifications et les mêmes symboles n'ont pas nécessairement une signification identique dans les différentes compositions. Ces variations sémantiques dépendent du contexte dans lequel elles sont représentées. Par ailleurs, les mêmes séquences du temps sont traduites en langage plastique par des formules iconographiques différentes. Enfin, il arrive également que les figures du temps soient chargées d'un symbolisme polyvalent, chronologique, cosmique, zoologique, etc.

Dans une miniature du Psautier Paris, gr. 139, une femme en buste, tout en bleu est représentée dans le Passage de la Mer Rouge. Cette personnification de la nuit indique évidemment le moment pendant lequel lieu



Le passage de la Mer Rouge. Paris, Bibliothèque Nationale, Psautier gr. 139



Le prophète Isaïe en prière. Paris, Bibliothèque Nationale, Psautier gr. 139

l'action. Une formule plus explicite, également empruntée ■ des modèles antiques, est utilisée dans le même manuscrit. Le prophète Isaïe en prière devant la main divine sortant d'un segment du ciel est figuré entre deux personnifications: celle de la nuit — une femme, aussi grande que le prophète qui tient un voile et un flambeau baissé de manière à s'éteindre — et celle du jour, sous l'aspect d'un jeune enfant avec un flambeau tenu bien droit. Le peintre précise ainsi qu'Isaïe ■ prié toute la nuit.

Les personifications du soleil et de la lune sont généralement représentées par leur seules têtes, assorties de symboles, et enfermées dans des médaillons. C'est ce que l'on voit dans un Psautier géorgien du XIII<sup>e</sup> siècle à l'Institut des Manuscrits de Tbilisi (A 1665, fol. 178r).<sup>4</sup> Le fol. 178r illustre le psaume 103 (104), 23—30, qui parle du rapport entre Dieu et les animaux, mais aussi de l'homme qui «sert pour se rendre à son travail jusqu'au soir». La miniature montre divers animaux dispersés dans un paysage, la main divine émerge d'un segment du ciel, flanquée par les personnifications des deux luminaires, en médaillon. Ceux-ci suggèrent le temps de l'homme qui travaille du matin au

soir, selon le verset 23, mais aussi l'unité de la création dans laquelle plantes, animaux, hommes et astres sont reliés grâce à l'action de Dieu.

C'est encore une autre signification qu'ont le soleil et la lune, représentés directement, dans l'épisode de Josué et les deux espions du célèbre Rouleau de Josué de la Bibliothèque Vaticane (Palat. gr. 431). Il ■ s'agit pas ici d'une durée précise liée à l'action mais d'une idée souvent illustrée dans l'Antiquité qui est l'alternance du jour et de la nuit.

Enfin, dans la Crucifixion, le soleil et la lune signifient, comme on le sait, la valeur cosmique de l'événement et les astres sont sensés y participer. Mais à travers cette représentation qui rappelle le mouvement des corps astraux l'on suggère aussi le flux ininterrompu du temps terrestre par opposition à celui immobile de l'au-delà.

Mais la présence du soleil n'introduit pas automatiquement une notion de temps ou d'espace dans les images. Ainsi une miniature du Psautier de Londres (Add. 19. 352, fol. 61v) de 1066,<sup>5</sup> illustre le psaume 69, qui évoque une prophétie et donc un temps anticipé. Le Christ

est figuré en buste dans un médaillon et apparaît entre les prophètes David et Habacuc. Le médaillon est à la fois le signe de l'absence momentanée du Christ et une figure qui indique sa venue dans l'avenir. Ainsi la simple ordonnance des figures exprime une notion en rapport avec la chronologie des événements, alors que la très grande personnification du soleil, de type antique, montre un personnage conduisant un quadrigé. Dans le contexte donné, il ne figure pas le temps christologique futur, mais la nature du Christ assimilée au soleil. Pour mieux exprimer cette idée, on choisit une image triomphale dans le répertoire antique, celle du *sol invictus*, montrant un athlète rayonnant, conduisant un quadrigé. Elle ■ pu être empruntée à une miniature byzantine antérieure où l'on copie directement un modèle antique, comme c'est le cas dans le Ptolémée de la Bibliothèque Vaticane (cod. gr. 1291, fol. 9r).<sup>6</sup>

Cette miniature est exceptionnelle à Byzance puisqu'elle montre, autour de la figure centrale du soleil, les personnifications des heures du jour (premier cercle), des mois sous leur aspect saisonnier (deuxième cercle), et à travers leurs symboles astrologiques (troisième cercle), le tout constituant l'image des unités mesurables d'une année.

Les signes des planètes seuls, existent dans un manuscrit géorgien qui est un traité d'astronomie de 1188 (Tbilisi, Institut des Manuscrits n° A — 165).<sup>7</sup> La présence du zodiaque a bien une valeur symbolique puisqu'il représente les signes astrologiques des mois, mais ce symbolisme n'est pas intégré à un contexte chrétien et byzantin. Comme dans la miniature précédente, il s'agit ici d'une copie ou d'une très forte influence, non pas antique, mais iranienne.

Une représentation du zodiaque, qui reflète la pensée chrétienne, apparaît dans le narthex de l'église de Lesnovo (1349), en Macédoine. La voûte est décorée par une image du ciel zodiacal et du cosmos. Aux quatre angles de la composition apparaissent les personnifications du soleil, de la lune, les sept ciels et les nuages qui laissent tomber de la grêle (inscription).<sup>8</sup> Au centre, le Christ est assis sur le trône des chérubins et entouré d'anges. C'est une illustration du psaume 148 (149). On représente, plus exactement, les versets 1—10 du psaume 148, où les anges, les astres, les cieus, les montagnes, la pluie, la grêle et les animaux sont exhortés à

louer l'Éternel du lever du soleil à son couchant. Les signes du zodiaque représentent à la fois l'Univers, les animaux qui glorifient le Seigneur, et la permanence de ces louanges qui se répercutent d'année en année, à l'infini.

### Le temps liturgique et hagiographique

Une mise en relation de cycles d'images représentant des événements qui appartiennent à des « temps différents » peut être observée dans de nombreux manuscrits, ainsi que dans les églises. L'Ancien Testament, qui correspond au temps biblique pré-chrétien, est mis en rapport direct avec le Nouveau, pour démontrer des idées chères aux théologiens médiévaux: l'Ancien Testament préfigurait le Nouveau et le temps biblique avait préparé l'avènement du Christ. La liturgie a été profondément marquée par ces idées qui sont exprimées dans les prières de la *proskomidie* que l'on récitait pendant la préparation des espèces, dans le sanctuaire, et au cours des offices du soir, célébrés à la veille d'une tête mariale; ceux-ci avaient parfois lieu dans le narthex. Aussi, choisit-on précisément ■ locaux pour rappeler par l'image les correspondances entre les deux Testaments en général, et plus précisément entre les prophètes et Marie.

Certaines prophéties donnent lieu à des représentations d'un temps anticipé et permettent en outre de relier l'Ancien et le Nouveau Testament. C'est ce que l'on voit dans le Psautier de Londres (Add. 19.352) (fol. 55v), où David désigne le Christ, qui est debout dans un sarcophage dont le couvercle est tombé; on illustre ainsi la prophétie de David sur la résurrection (Ps 43 [44], 27).<sup>9</sup>

Cette juxtaposition d'un événement évangélique ou mariologique et des prophètes qui l'ont annoncé devient particulièrement fréquente dans la peinture murale à l'époque des Paléologues. A ce moment-là, des prophètes sont également introduits à l'intérieur d'images représentant des épisodes évangéliques ou dans la Dormition de la Vierge. Ils se tiennent alors au fond de la composition et portent des phylactères avec des inscriptions qui évoquent leurs prédictions relatives à l'événement représenté et parfois aussi des symboles préfigurant la Vierge, comme à Staro Nagoricino, par exemple. A ces deux temps — biblique et chrétien — on en ajoute parfois un troisième

qui est le futur, la perspective eschatologique. Ainsi, dans la Crucifixion de Sopočani, à l'image du sacrifice, s'ajoutent deux prophètes dont l'un a disparu; celui qui reste figure tout en haut à gauche et tient un phylactère portant les paroles de sa prophétie. Aux pieds du Christ apparaissent deux sarcophages avec des ressuscités. Cette dernière action n'aura lieu qu'après la Deuxième Parousie.

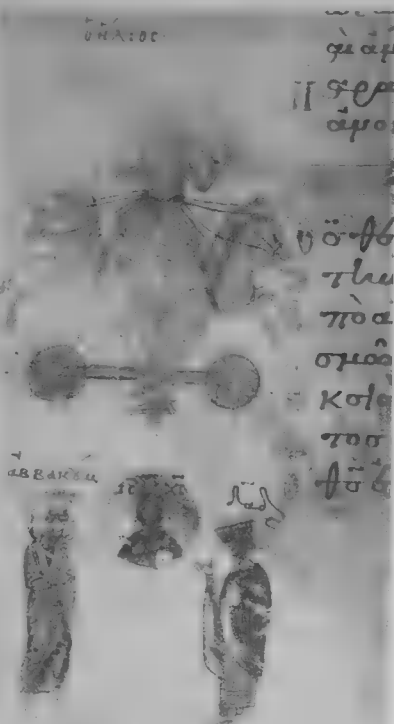
Les Byzantins n'ont pas connu le calendrier illustré, avec une image pour chaque jour, comme nous l'a transmis l'Antiquité par le calendrier romain de 354, publié par Henri Stern.<sup>10</sup> D'autres expressions, moins précises, de fragments du temps, dominées par la pensée chrétienne se sont pourtant développées, et cela de plus en plus à mesure que l'époque était avancée. Ces évocations ont été d'abord de type synthétique et très globales. Ainsi, le cycle des Grandes fêtes, qui représente l'année liturgique, comportait un nombre de sujets variable au début, qui se stabilise ensuite à douze, un chiffre qui peut-être été influencé par les douze mois de l'année.

Les mois sont représentés dans les Ménologes et cela par trois types d'images. Les premières sont en usage dans la peinture murale. Ils commencent à exister fragmentairement ■ XII<sup>e</sup>—XIII<sup>e</sup> siècle, mais n'atteignent leur développement maximal qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, notamment à Gračanica, au monastère de Marko et à Dečani, où l'on trouve les Ménologes les plus étendus.<sup>11</sup> Dans ces cycles, les peintres ne montrent pas

les saints de tous les jours d'un mois, mais un ou deux épisodes marquants de la vie des saints les plus populaires commémorés pendant un mois donné. Parmi les saints choisis, les martyrs sont les plus nombreux et l'épisode le plus souvent représenté est leur mise à mort qui exprime le moment de leur plus grande gloire; ce choix s'explique aussi par le fait que les Martyrologues ont joué un rôle important dans la constitution du cycle.<sup>12</sup> Le Ménologe figure généralement dans le narthex et (ou) dans l'exonarthex, mais on le trouve aussi dans la nef et, exceptionnellement, dans le sactuaire, comme c'est le cas au monastère de Marko.<sup>13</sup> Ces images s'ordonnent généralement tout autour d'un local, dans un mouvement circulaire qui symbolise le déroulement des mois dans le flux du temps terrestre et s'inspire peut-être du zodiaque.<sup>14</sup> Mais si les iconographes évoquent le temps par cette ordonnance spécifique, en suivant des exemples antiques, leur véritable but est évidemment de commémorer le triomphe des saints en accord avec la liturgie. Parfois, il s'agit aussi d'un rappel de l'intercession des saints, d'où l'association entre le ménologe et le Jugement dernier à Gračanica, par exemple.<sup>15</sup> D'autres textes influencent ces compositions. Ainsi le groupement par trois figures de saints que l'on voit entre autres à Dečani pour le 11, 12 et 13 mars s'explique par une analogie recherchée avec les hiérarchies célestes ternaires des anges du traité de pseudo-Denys.<sup>16</sup>



Josué et les deux espions. Cité de Vatican, Bibliothèque Apostolique, Rouleau de Josué, Palat. gr. 431



Le Christ entre David et Habacuc avec le char du soleil.  
Londres, British Museum, Psautier Add.19.352,  
Psaume 69

Un deuxième type de schéma figure sur les icônes. Chacune de ces images mobiles représente un mois de l'année liturgique. On y trouve — alignés sur plusieurs registres — les saints dont la commémoration liturgique correspond à chacun des jours qui composent un mois donné. Des icônes de ce genre, du XII<sup>e</sup> siècle, sont conservées au monastère Sainte-Catherine au Mont Sinai.<sup>17</sup> Les saints se tiennent immobiles sur plusieurs rangs superposés qui couvrent la totalité du champ pictural, à la manière d'un tapis. Ici et là, cet alignement monotone est interrompu par de petites images succinctes figurant un martyr ou une grande fête. Dans ce cas, on se trouve donc devant des représentations

complètes des mois et on peut imaginer que, chaque mois ayant son icône, un ensemble de 12 icônes pouvait constituer une illustration pour tous les jours de l'année liturgique. Ce type d'images apparaît d'abord dans les manuscrits, où on les voit dès le XI<sup>e</sup> siècle.<sup>18</sup>

Dans les manuscrits, l'illustration des Ménologes montre une image pour chaque jour des douze mois de l'année mais au lieu d'un saint isolé, c'est plutôt un événement de sa vie qui est figuré. Dans le Ménologe justement célèbre de Basile II (Vat. gr. 1613), illustré à Constantinople entre 976 et 1025, on procède précisément de cette façon.<sup>19</sup> Parmi les événements illustrant la vie des saints, les représentations de leur « mort dans la paix » ou de leur martyre sont les plus nombreuses. Ici et là apparaissent également des portails de saints isolés, entourés d'éléments architecturaux ou d'un paysage.

Les images qui tentent de rendre le fragment du temps que l'on appelle une semaine sont les plus rares. La semaine est envisagée par l'iconographe byzantin à travers la Genèse, c'est-à-dire les six jours de la Création, suivis du septième qui est celui du repos du Créateur. Le cycle de la Genèse qui se trouve dans le vestibule Nord de Saint-Marc à Venise (XIII<sup>e</sup> s.) et reprend des modèles de la Bible de Cotton (VI<sup>e</sup> s.) est particulièrement suggestif. Du point de vue formel, les deux œuvres s'inspirent probablement de miniatures semblables à celles du calendrier païen romain, de 354, où chaque jour est placée sous la protection d'une planète personnifiée. En effet, dans la Bible de Cotton et à Saint-Marc de Venise, la création comporte à côté du récit de l'activité divine, un ou plusieurs anges, indiquant de quel jour il s'agit.<sup>20</sup>

Le sens de ces images, ainsi que la véritable source de leurs schémas iconographiques ■ été expliquée par M.-Th. d'Alverny<sup>21</sup> et repose sur des textes patristiques d'inspiration platonicienne. Saint Clément d'Alexandrie et saint Augustin ont largement commenté la semaine de la Création. La représentation des anges correspond, en effet, au commentaire de saint Augustin qui écrit qu'au commencement étaient les raisons des choses, les idées des créatures spirituelles et sensibles. La Sagesse, reflet de la Sagesse suprême, fut créée la première, « pour éclairer le monde et elle ■ assisté à sa formation ». Le moment de sa création est marqué par le *Fiat lux*. Cette lumière intelligible, qui est aussi



comprise comme sagesse créée, ■ concrétisée par les êtres spirituels que sont les anges; «ils ont pris forme à l'instant où Dieu en ■ exprimé l'ordre. Ce sont eux que le Livre désigne du nom de Jours». <sup>22</sup>

Dans le cycle de Saint-Marc, on observe particulièrement bien la coexistence entre les figures symboliques des anges et un contexte narratif rendu par l'image. A chaque jour de la Création le nombre des anges augmente, à raison d'un ange par jour. Les anges sont ici la raison ou l'idée des choses créées, sans quoi elles n'existeraient pas. Ces figures de la lumière intelligible, appelée «jour» par la Genèse, ont aussi pour fonction de contempler l'oeuvre de Dieu, ce qui est surtout évident dans l'image du septième jour, celui du repos du Créateur. En parlant de ce jour, saint Augustin ajoute que le bonheur de Dieu ■ cesse jamais et que c'est à un repos et ■ un bonheur sans fin que sont appelés les êtres spirituels, anges et hommes. Le schéma iconographique montre le Logos trônant, contemplant par les six anges des jours précédents, tandis que le septième qui signifie ce jour unique «qui n'aura pas de soir» reçoit la bénédiction divine. <sup>23</sup> Ainsi, à Saint-Marc, la Sagesse Divine est figurée par des symboles qui indiquent aussi des séquences du temps et «l'image descriptive est accompagnée par une figure de la réalité intelligible». <sup>24</sup> Cette démarche iconographique fait penser à une formule qui était courante dans l'art de l'Antiquité tardive: une ou plusieurs figures symboliques chargées d'une signification liée à un fragment précis du temps, sont ajoutées ■ une composition qui relate un événement.

Pour suggérer l'unité de temps qui correspond à la semaine, l'iconographie byzantine tardive adopte un système différent. Nous n'envisageons qu'exceptionnellement un type de représentation appartenant à l'art post-byzantin, dont nous ne tenons pas compte dans l'ensemble de cette étude. Une icône russe, étudiée par A. Grabar, et attribuée au peintre Denis (Dionisijs, v. 1500) représente la semaine d'une façon originale. Audessus de plusieurs groupes de chrétiens en prière, le champ pictural est divisé en six rectangles égaux qui entourent un panneau central plus grand qu'eux. Les six rectangles abritent des images des six jours de la semaine en commençant par le dimanche, alors que le champ central est réservé au samedi. Dans la liturgie, chaque jour de la semaine correspond



Calendrier. Cité de Vatican, Bibliothèque Apostolique, cod. gr. 1291, fol. ■

à une commémoration particulière, ce qui rend une telle représentation difficile. L'icône de Denis s'inspire de l'explication anagogique des six jours de la Création par saint Anastase le Sinaïte (v. 600), dont l'Hexameron — ouvrage érudit ■ tendances allégoriques et christologiques — propose un thème de réflexion pour chaque jour de la semaine. Ces thèmes correspondent à ceux qui font l'objet d'une commémoration particulière par la liturgie des différents jours. En tenant compte des images qui se succèdent sur notre icône, on arrive à une triple correspondance entre la représentation, le commentaire d'Anastase et le texte de la liturgie. Ainsi, pour le dimanche on figure la Descente aux Limbes, la liturgie célèbre la résurrection et c'est également ce thème que commente saint Anastase. Chaque jour de la semaine est représenté selon ce principe qui tient compte de la signification globale de la liturgie qui y est célébrée. Le samedi, le jour de tous les saints, prend plus de place que les autres parce qu'il est celui du Royaume où les chrétiens,



«Toutes les creatures louent le Seigneur» (Psaume 69). Lesnovo, église des Saints-Archanges, narthex

unis à Dieu, jouissent à jamais d'une félicité sans faille.<sup>25</sup> On pourrait l'appeler aussi le jour de l'éternel présent et du repos divin, alors que le dimanche qui, logiquement, devrait le précéder, est celui de l'action, puisque la mort y est vaincue et la rédemption assurée. En donnant plus d'importance au samedi qu'au dimanche, le peintre ■ fait preuve d'indépendance et d'un jugement très sûr, sans ■ laisser influencer par l'ordre de succession des jours de la semaine.

### Le temps de l'homme

La durée humaine, avec ses différentes phases, ■ trouvé peu de reflets dans l'art byzantin, alors qu'elle est beaucoup plus souvent représentée en Occident. Elle apparaît dans le cycle de l'Enfance du Christ et de la Vierge et dans les images symboliques du Christ: celles où il est figuré enfant — Emmanuel, Amnos, Oeil-qui-veille — adulte — Pantocrator, Juge, Mandylyon, Kéramion — et âgé, sous l'aspect de l'Ancien des jours, selon Daniel.

L'enfance des saints est rarement représentée et celle de saint Nicolas est une exception. En

revanche, leur mort constitue dans certains cas un sujet indépendant, sans rapport avec le Ménologe. Aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles les images de la mort des souverains ou des membres de leur famille<sup>26</sup> et d'évêques canonisés<sup>27</sup> deviennent courantes. Il s'agit généralement de schémas montrant un office funéraire plus ou moins calqué sur la Dormition de la Vierge. Quant aux hommes en général, leur mort est représentée dès le XI<sup>e</sup> siècle dans les psautiers pour illustrer le psaume 102 (103), comme on le voit dans le Psautier de Londres<sup>28</sup> ou plus tard, dans le Psautier Tomić.<sup>29</sup> Au XIV<sup>e</sup> siècle, on oppose souvent, sur les premières pages des psautiers, la mort du juste à celle du pécheur,<sup>30</sup> sans que ces représentations aient un lien avec le texte. Il s'agit là d'une expression byzantine de l'angoisse devant la mort, encore beaucoup plus sensible dans l'art de l'Occident à la même époque.

Les saisons et les travaux des hommes qui leur correspondent, si souvent figurés dans l'art antique et dans la peinture occidentale, n'apparaissent que rarement à Byzance et exclusivement dans les manuscrits, comme on le voit dans

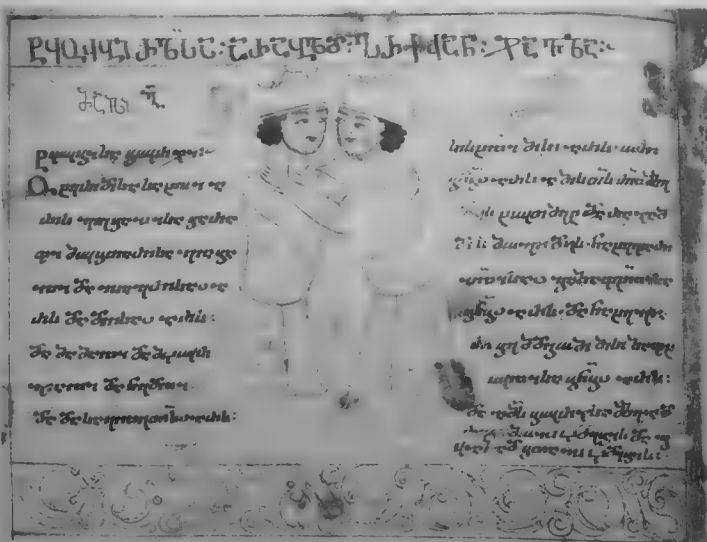
le fameux Evangile de Paris (Bibliothèque Nationale, gr. 74, fol. 39v) qui illustre la Parabole du père de famille et de ses ouvriers.<sup>31</sup> Le champ de la miniature est divisé en deux bandes. En haut, le père de famille parle à ■ ouvriers, en bas, cinq ouvriers défrichent un terrain au milieu des arbres et des ronces. Certes, il ne s'agit pas d'une représentation à signification chronologique, mais elle ■ probablement été inspirée par un modèle qui illustrait une saison. Il en est tout autrement dans les Tables des Canons de plusieurs Evangiles, tels que ceux de Melbourne et de la Marcienne (cod. gr. 540) à Venise,<sup>32</sup> où des figurines exécutant divers travaux des champs figurent dans les Tables des Canons, au-dessus sous les colonnes qui encadrent le texte. On connaît moins l'Evangile géorgien de Vani (Tbilisi, Institut des Manuscrits, n° A 1335, fol. 4v, XII<sup>e</sup> s.) qui s'en inspire.<sup>33</sup> Dans toutes ces miniatures le rapport avec les saisons est d'autant plus précis, qu'elles sont accompagnées du nom du mois qu'elles personnifient.

Quelques images exceptionnelles font allusion au printemps et au renouveau de la nature à travers la représentation d'un saint, qui les

symbolise. Il s'agit de saint Mamas, orphelin, né à Gangara, ami des bêtes et de la nature et miraculeusement nourri par des biches. Un manuscrit géorgien des Homélies de saint Grégoire de Nazianze (Tbilisi, Institut des Manuscrits, n° A 109, fol. 13r) de la fin du XII<sup>e</sup>—début XIII<sup>e</sup> siècle,<sup>34</sup> évoque, dans le sermon sur le Nouveau Dimanche, l'éveil du printemps et saint Mamas. Il est illustré par ce même saint chevauchant un lion (ces fauves ne l'avait pas touché lorsqu'il leur fut jeté en pâture), des arbres, un berger musicien avec ses brebis et des personnages occupés aux travaux des champs.<sup>35</sup> Le même saint montant un lion est figuré comme symbole du soleil dans la coupole de l'église de Manglisi et ailleurs,<sup>36</sup> mais ces dernières images ne sont qu'indirectement liées à la représentation du temps et suggèrent plutôt la signification cosmique de la Seconde Venue et de la rédemption.

#### La fin des temps

Aux premiers siècles chrétiens, lorsque la Seconde Venue occupait tous les esprits et sem-



Les jumeaux. Tbilisi, Institut des Manuscrits, Traité d'Astronomie, A-65



. Genèse: le quatrième jour de la Création. Venise, Saint-Marc, mosaïque

blait imminente, on se contentait de figurer de grandes croix gemmées dans les conques absidales comme c'était le cas à Sainte-Sophie de Constantinople jusqu'au X<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup> et comme on le voit encore dans les églises de Syrie,<sup>38</sup> de Géorgie,<sup>39</sup> d'Arménie,<sup>40</sup> d'Égypte<sup>41</sup> et de Capadoce.<sup>42</sup> Dans ■■■ régions, la croix gemmée de la Deuxième Parousie est également placée dans les voûtes et les coupoles comme ■■■ Moyen âge,<sup>43</sup> continuant ainsi la tradition paléochrétienne<sup>44</sup> ■■■ la complétant souvent par d'autres images. L'Hétimasie avec le trône préparé pour la Seconde Venue occupa des emplacements divers selon les époques et les lieux, mais elle resta toujours une image importante du programme des églises.

Dans la périphérie orientale du monde byzantin, la Vision des prophètes devenue Théophanie-Vision et placée dans l'abside,<sup>45</sup> rappelle, entre autres, que le salut ■■■ effectif à la fin des temps lorsqu'aura lieu le triomphe définitif du Christ sur le mal et la mort. Le schéma spécifique de la Déisis dans l'abside, en Orient, reprend ce message en l'explicitant par le dogme de la rédemption.<sup>46</sup>

Longtemps le Jugement dernier proprement dit était absent des programmes byzantins, même si certaines images allégoriques, telles, la

séparation des boucs et des brebis le suggérait. Lorsque cette grande composition cumulative est entièrement constituée au XI<sup>e</sup> siècle et se répand au XII<sup>e</sup>—XIII<sup>e</sup>, on ■■■ jugé utile d'y introduire deux images de la fin des temps: l'Hétimasie et l'Ange qui enroule le ciel avec ses astres (Ap VI, 14). Le temps relatif qui conditionnait la vie des hommes sur terre est aboli à l'instant même où ■■■ produit la Seconde Venue, suivie du Jugement dernier. Cette abolition est nécessaire pour faire place au temps absolu, à l'éternel présent, qui correspond aux seuls deux espaces désormais existants: le paradis et l'enfer.

Parfois, la Deuxième Parousie est représentée par une image indépendante qui précède celle du Jugement dernier. C'est ce que l'on voit dans les manuscrits géorgiens, tels que le Tétraévangile de Dzruči II (Tbilisi, Institut des Manuscrits, n°H 1667, fol. 64r et 66v, XII<sup>e</sup> s.)<sup>47</sup> et arméniens (l'Evangile du Matenadaran, n° 5417 de 1459, fol. 14r et 14v).<sup>48</sup> A l'époque des Paléologues cet élargissement du Jugement dernier ■■■ manifeste aussi, occasionnellement, dans la peinture murale, comme on le voit au XIV<sup>e</sup> siècle à Gračanica et Dečani. La création de deux images de la fin des temps, alors que le Jugement dernier est déjà une composition

cumulative de très grande taille témoigne de l'importance accrue que prend ce moment situé à l'horizon de l'histoire dans la conscience des hommes et va de pair avec leurs interrogations anxieuses sur le destin *post mortem* de l'âme, dont il a été question à propos des miniatures figurant la mort de l'homme.

Il arrive aussi que l'on mette directement en relation le début et la fin des temps, présentant ainsi un résumé de l'histoire du salut. De tels abrégés synthétiques sont conçus de manières différentes. En Géorgie, on en trouve dans l'abside, lorsque la Déisis de la Seconde Venue est représentée dans la conque et le Mandylion rappelant l'Incarnation au centre du registre inférieur, comme on le voit dans les églises de Khé ou de Tanghil.<sup>49</sup> Le registre inférieur de ces programmes absidaux peut également être occupé par un rappel encore plus direct de l'Incarnation. La Vierge avec l'Enfant ou seule occupe alors cet emplacement, comme aux Saints-Archangel de Laŝtkhver,<sup>50</sup> en Cappadoce, à Eski Gümüş et Dirrekli kilise.<sup>51</sup> C'est au-dessus de l'abside qu'apparaît le trône de l'Hétimasie, flanquée par l'Ange et la Vierge de l'Annonciation à l'église de Moutoula à Chypre.<sup>52</sup> D'autres églises montrent la Déisis de la Seconde Venue dans la conque absidiale et l'Annonciation sur le tympan du mur Ouest lui faisant face, comme ■ le voit à Iprari ou à Saint-Georges de Kala-oubani, en Géorgie, ainsi qu'à Chypre, à Sainte-Catherine de Pirgha (1425).<sup>53</sup>

La juxtaposition des deux termes de l'histoire du salut peut aussi avoir lieu dans la coupole, comme c'est le cas à l'Arakiotissa de Lagoudera (1295),<sup>54</sup> où l'Hétimasie figure sur le bord de la calotte et l'Annonciation dans les pendentifs. A Pérachorio (1160—1180), l'Hétimasie est remplacée par la prière d'intercession que Marie adresse au Pantocrator, alors que l'Annonciation figure à nouveau sur les pendentifs Est.<sup>55</sup>

### La négation du temps par l'iconographie

Malgré certaines représentations ou agencements des programmes iconographiques byzantins analysés jusqu'ici, parce que l'on y trouvait l'expression d'une conception du temps, la tendance qui prédomine dans la peinture byzantine, tant en iconographie que dans le style, est une négation du temps et de l'espace, du moins est-ce vrai jusqu'à la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.



Les saints du mois de février. Icône. Mont Sinai, monastère Sainte-Catherine

Dans la constitution des schémas iconographiques cette tendance se manifeste très clairement. On procède systématiquement au regroupement en une seule image de plusieurs épisodes qui étaient figurés initialement séparément. Ce système ■ pour conséquence la négation de la succession des événements et l'ordre dans le temps est, par conséquent, aboli. Les divers épisodes de la Nativité avaient été figurés séparément dans l'art paléochrétien, comme on le voit à Saint Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, par exemple. Les étapes suivantes du développement de l'iconographie byzantine ont non seulement réuni, dans une seule image synthétique, la Nativité et l'Adoration des Mages, mais à mesure que l'époque avance, on leur ajoute Joseph, le bain de l'Enfant, l'étoile apparaissant aux mages, leur voyage, leur retour, les bergers apercevant l'étoile, etc. On obtient ainsi une composition à noyau central (la Vierge et l'enfant dans la crèche), autour



La fin de la vie humaine. Londres, British Museum, Psautier Add. 19.352, fol. 137. Psaume 102



Saint Mamas chevauchant un lion. Tbilissi, Institut des Manuscrits. Homélie de Saint-Grégoire de Nazianze, A-109

duquel s'amalgament, selon un ordre symbolique et non pas un ordre de succession dans le temps, les événements secondaires qui dépendent de ce noyau par leur sens.

Les trois Reniements de Pierre sont également réunis dans une seule image, alors qu'ils se produisent successivement et il en est de même pour les épisodes qui composent la Prière de Gethsémani. Mais dans ces deux dernières images, la composition ne se structure pas autour d'un noyau central; elle est faite d'unités indépendantes de valeur égale, imbriquées assez artificiellement les unes dans les autres. Tout ceci est fait afin de situer ces événements — qui se passent pourtant sur terre — dans un temps et dans un lieu différent qui correspond à la nature supraterrrestre des personnages. C'est donc comme si la nature des protagonistes transformait fondamentalement l'ordre des choses — tant sur le plan de leur environnement (espace) que sur le plan de la durée et de la succession temporelle.

### La négation du temps au moyen du style

Certains traits marquants du style byzantin du VI<sup>e</sup> au milieu du XII<sup>e</sup> siècle sont aussi des moyens pour situer les personnages sacrés, non seulement hors de l'espace et des réalités terrestres, mais aussi hors du temps. Cela est surtout vrai lorsque plusieurs de ces traits sont réunis.

Ainsi, le fond d'or sur lequel se projettent les figures est un rideau de lumière qui annonce la lumière divine, créée, conformément à la conception du Pseudo-Denys, qui disait que le visible est l'image où se reflète l'invisible.<sup>56</sup> Cependant, l'or est aussi une couleur absolue, sans nuances ou différences d'intensité, uniforme et compacte, ne souffrant aucun mélange avec d'autres teintes. Pur éclat et « toujours d'une égale splendeur », <sup>57</sup> l'or se trouve d'emblée hors de toute relativité. Lorsque les figures qui s'inscrivent sur ce fond sont tournées de face, immobiles, impassibles, avec le regard fixe porté



Le Christ chassant les marchands du Temple. Lesnovo, église des Saints-Archanges

au loin, elles se trouvent dans un état de méditation et non d'action, au-delà de toute affectivité, hors d'un espace structuré et hors du temps relatif qui est celui de la durée. Ces personnages sont pensés comme parfaits, car seule l'imperfection incite à l'action et, d'un point de vue chrétien, on pourrait dire également que seule l'ignorance du plan divin conditionne l'affectivité. L'être parfait est obligatoirement serein. Ainsi le système de représentations byzantin est extrêmement cohérent jusqu'au milieu du XII<sup>e</sup> s., d'où son impact considérable.

#### Temps et mouvement à l'époque des Paléologues

L'évolution du style à l'époque des Paléologues modifie, dans une certaine mesure le temps dans lequel se situent la plupart des personnages sacrés. La seconde moitié du XII<sup>e</sup>

siècle avait apporté un changement essentiel à l'esthétique byzantine: l'intrusion de valeurs affectives dans l'univers du sacré; ces valeurs sont non seulement créatrices de nouveaux sujets, mais elles modifient aussi les schémas iconographiques des scènes de la Passion, des Miracles, des Paraboles, certaines images de la Vierge à l'Enfant, etc., et influencent même le style. Jadis situés hors du temps, les personnages sacrés sont maintenant précipités dans la durée. De plus, l'émotion engendre l'action et le mouvement. Celui-ci devient de plus en plus rapide et se manifeste parfois dans des sujets qui ne l'exigent pas nécessairement. Cependant, les principes fondamentaux de l'esthétique byzantine traditionnelle qui correspondent à la volonté de refléter par l'image un monde supra-humain, imposent des limites aux changements évoqués.

De même que dans la représentation de l'espace, les artistes obéissent à des tendances contradictoires (ils placent les architectures de



Hymne Acathiste, strophe 23. Monastère de Marko, Macédoine



Translation des reliques de saint Syméon Nemanja. Sopoćani, chapelle Saint-Syméon

façon à creuser l'espace, mais adoptent pour chacune d'elles un angle de vue différent afin d'éviter l'espace unifié du monde réel),<sup>23</sup> la représentation du mouvement sera contrecarrée par un désir, ■ doute inconscient de l'arrêter, avant même qu'il n'ait pris son élan et devienne l'équivalent pictural d'un mouvement réel. Ainsi le mouvement ■ sera jamais vraiment dynamique à Byzance. Même si pour l'accuser on figure des gestes exagérés, augmente l'écart entre les pieds chez les personnages en marche, multiplie les courbes dans la composition, on aboutit à la représentation d'un mouvement «arrêté» comme si les personnages étaient pétrifiés au moment même de leur action.

Pour qu'un mouvement se déroule dans l'espace et donne l'impression de «continuer» après l'instant représenté sur l'image, la figure doit être légèrement déséquilibrée, projetée ou penchée sur le vide, ou appuyée contre un obstacle qu'elle cherche à déplacer. Une coordination entre la position de toutes les parties du corps est également nécessaire, coordination qu'on ne trouvera jamais à Byzance. Ainsi, même dans les images de l'époque des Paléologues, le temps n'apparaît pas dans ■ aspect de continuité.

En fait, le mouvement n'est réellement harmonieux à cette époque que lorsqu'il est lent et rythmé comme dans la Communion des apôtres ou dans la Dormition de la Vierge, par exemple. Dans ces compositions et dans d'autres, on est fidèle aux principes fondamentaux de l'esthétique byzantine. Mais le rythme auquel est soumis le mouvement est un élément artificiel, différent de la réalité observée directement, et en tant que tel il s'oppose au «naturel» et à l'instantané. Le mouvement rythmé est un mouvement transposé dans un temps imaginaire profondément accordé aux chants et aux rites de la liturgie.

La tentation d'abolir ou de transposer le temps ■ manifeste également dans l'iconographie, notamment dans les schémas que l'on choisit pour les nouveaux sujets qui voient le jour ■ XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle. Dans la Translation des reliques de saint Siméon Nemanja à Studenica et Sopoćani on veut raconter le transport du corps du souverain d'un point géographique, le Mont Athos, à un autre, le monastère de Studenica. Qui dit transport, dit mouvement. Or l'image montre bien un cortège, mais il est à l'arrêt.



Dans le Stichère de Noël et les représentations des deux derniers versets de l'hymne Acatiste, les images sont organisées autour d'un noyau central. Dans le Stichère de Noël l'ordre de cette organisation est symbolique. A Zica, la composition montre la Vierge entourée par des figures symboliques qui la glorifient.<sup>50</sup> Celles-ci forment un demi-cercle autour de Marie comme des astres qui graviteraient autour d'un soleil sans aucune référence spatiale terrestre. Au bas de la composition, on ajoute une procession royale qui est une allusion à l'office célébré en l'honneur de la Vierge sur terre, mais celle-ci est arrêtée, et ■ trouve ■ ■ ■ point d'aboutissement.

Le second groupe d'images illustrant les deux derniers versets de l'Acatiste est conçu d'une façon plus réaliste. On représente l'office pendant lequel est chanté cet hymne, en présence du clergé et parfois du souverain et de ■ cour. Le noyau central de la composition est l'icône de la Vierge. Parfois, celle-ci est même placée sur un support mobile et portée en procession, comme le montre ■■■ image du monastère de

Marko, où le porteur est visible. Cependant, tous les personnages sont montrés de face et la procession apparaît donc arrêtée ou interrompue. Manifestement, on préfère figurer une fraction du temps que de rendre son côté le plus vrai et le plus singulier. La composition est aussi statique que celles qui montrent des processions au VI<sup>e</sup> siècle, même si le principe de composition est différent. Ainsi, ■■ dépit des apparences et malgré les innovations hardies qui ont lieu dans la peinture byzantine ■ la fin du Moyen âge, celle-ci ne dépassera jamais un certain «plafond» et restera tout compte fait, fidèle à l'esprit qui conditionna son iconographie et son style à ses débuts.

Si l'on considère les résultats de la présente recherche et ceux de notre étude sur la représentations de l'espace, on se rend compte ■ quel point l'espace et le temps dans lesquels sont pensés les événements et les personnages figurés sont déterminant pour la spécificité d'une expression plastique.

<sup>1</sup> Ma communication au Symposium de Moscou portait sur la signification du programme iconographique des façades des églises moldaves. Ne sachant pas qu'elle serait publiée ■ Moscou, je l'ai envoyée ensuite ■ Munich pour les *Mélanges Marcel Restle*. Ceux que cette communication a intéressés pourront la lire dans ■ volume.

<sup>2</sup> Velmans T. Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues // *Cah. Arch.* 1985. Vol. 14. P. 183—218.

<sup>3</sup> Grabar A. L'iconographie du Dimanche principalement à Byzance // *Grabar*, 1968. P. 561—582.

<sup>4</sup> Амранашвили Ш. Грузинская миниатюра. М., 1968. С. 59. Ил. 72 (далее — Амранашвили, 1968).

<sup>5</sup> Der Nersessian S. L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge. Paris, 1970. Ps. 49, 1, 3 (50, 1, 3). P. 32. Fig. 99 (далее — Der Nersessian, 1970).

<sup>6</sup> Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10. Jahrhunderts. Berlin, 1935. Abb. 1.

<sup>7</sup> Амранашвили, 1966. С. 28 и сл. Ил. 56.

<sup>8</sup> Mentionnée dans le psaume, la pluie est également représentée sous la montagne.

<sup>9</sup> Der Nersessian, 1970. P. 30. Fig. 90.

<sup>10</sup> Stern H. Le Calendrier de 354: Etude sur son texte et sur ses illustrations. Paris, 1953.

<sup>11</sup> Sur les Ménologes dans la peinture murale, voir: Мужиш П. Мексолог. Београд, 1973 (далее — Мужиш, 1973).

<sup>12</sup> Delehaye G. H. Les Témoignages des Martyrologues // *Analecta Bollandiana*. T. 26. P. 78, ss.

<sup>13</sup> Мужиш, 1973. С. 396.

<sup>14</sup> Ibid. P. 108, ss.

<sup>15</sup> Ibid. P. 146—147.

<sup>16</sup> Ibid. P. 404.

<sup>17</sup> Sotiriou G. M. Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1956. P. 126—135. Fig. 117—120.

<sup>18</sup> Weitzmann K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century // *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies* (Oxford, 1966). London, 1967. P. 213, sq.

<sup>19</sup> Il Menologio di Basilio II. Torino, 1907.

<sup>20</sup> Tikhonen J. J. Die Genesis Mosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel, 1889 // *Acta Societatis scientiarum Fennicae*. 1889. T. 17. P. 99, ss.; Weitzmann K. Observations ■ the Cotton Genesis Fragments // *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend*. Princeton, 1988. P. 112, ss.

<sup>21</sup> D'Alverny M.-Th. Les Anges et les jours // *Cah. Arch.* 1957. Vol. 9. P. 271—300 (далее — D'Alverny, 1957).

<sup>22</sup> Saint Augustin. De Civitate Dei. XI. P. 9; D'Alverny, 1957. P. 296, ss.

<sup>23</sup> D'Alverny, 1957.

<sup>24</sup> Grabar, 1968. P. 563—564.

<sup>25</sup> Ibid. P. 561—562.

<sup>26</sup> Par exemple, celles de Saint Siméon Némánja à Studenica et Sopoćani, de la reine Anne Dandolo à Sopoćani, du fils d'Ivan Alexandre dans la Chronique de Manasses (Velmans T. La peinture murale byzantine à la fin du Moyen-âge. Paris, 1978. Chap. II, далее — Velmans, 1978).

<sup>27</sup> Surtout dans les églises serbes, par exemple, la mort du patriarche Iovanik aux Saints-Apôtres de Pec (Velmans, 1978. Fig. 80).

<sup>28</sup> Der Nersessian, 1970. P. 48.

<sup>29</sup> Щенкина М. В. Болгарская миниатюра XIV Исследование Псалтыря Томича. М., 1963. Табл. 1.

<sup>30</sup> Stichel R. Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeits-Darstel-

- lungen. Wien; Köln; Graz, 1971. S. 17, 18. Taf. 1, 1. 2.
- <sup>31</sup> Omont H. *Evangelies avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1940. Pl. 33.
- <sup>32</sup> Akenström-Hougen G. *The Calendar and Hunting Mosaics of the villa of the Falconer in Argos*. Stockholm, 1974. Fig. 285—286.
- <sup>33</sup> Амиранашвили, 1966. С. 57. Ил. 31.
- <sup>34</sup> Амиранашвили, 1966. С. 28. Ил. 55; Velmans T. *Alpago Novello A. Le Miroir de l'invisible: Peinture murale et architecture en Géorgie*. Paris, 1996. P. 48—49. Fig. 50 (далее — Velmans, *Alpago Novello*, 1996).
- <sup>35</sup> Velmans, *Alpago Novello*, 1996. P. 46—50.
- <sup>36</sup> Velmans, *Alpago Novello*, 1996. P. 48—49. Fig. 49.
- <sup>37</sup> Mango C. *Material for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*. Washington, 1962. P. 87.
- <sup>38</sup> Ihm Ch. *Die Programme des christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden, 1960. S. 76—79, 209—211. Abb. 14, 15, 16. Taf. 12.
- <sup>39</sup> Par exemple, à Mckheta et Bolnisi (*Čubinašvili G. I monumenti del typo Cvari*. Milan, 1976. P. 104, ss.).
- <sup>40</sup> Par exemple, à Aghtamar (915—921), où cette peinture a disparu.
- <sup>41</sup> Sauneron S., Jacquet J. *Les érémitages chrétiens du désert d'Esna*. Le Caire, 1972. T. 1. P. 65; T. 2. P. 24, 69, ss.
- <sup>42</sup> Jolivet-Lévy C. *Les églises byzantines de Cappadoce*. Paris, 1991. P. 44—45. Pl. 4, 11; Pl. 24, 28, etc.
- <sup>43</sup> Velmans, *Alpago Novello*, 1996. P. 45, ss.
- <sup>44</sup> Engmann J. *Images parousiaques dans l'art paléochrétien // Apocalypse de Jean*. Genève, 1979. P. 73—108.
- <sup>45</sup> Sur ce passage de la Vision des prophètes à la Théophanie; Velmans, *Alpago Novello*, 1996. P. 19—37.
- <sup>46</sup> Velmans T. *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*. Part 1 // *Cah. Arch.* 1981. Vol. 29. P. 47—102.
- <sup>47</sup> Амиранашвили, 1966. С. 67. Ил. 48, 47.
- <sup>48</sup> Velmans T. *L'image de la Déisis*. Part 2 // *Cah. Arch.* 1983. Vol. 31. P. 151—154 (далее — Velmans, 1983).
- <sup>49</sup> Velmans T. *L'église de Khé, en Géorgie // Зорцаф*. Београд, 1979. Бр. 10. P. 5—36; Velmans T. *Les peintures de l'église dite «Tanghil», en Géorgie // Byz. 1982*. T. 52. P. 389—412.
- <sup>50</sup> Velmans, 1983. P. 88, ss. Fig. 40, 41.
- <sup>51</sup> Dans ces églises la Vierge sous la Déisis est figurée sans l'Enfant. Restle M. *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*. Recklinghausen, 1967. Bd 3. S. 522.
- <sup>52</sup> Voir la description: Mouriki D. *The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus // Byzanz und der Westen*. Wien, 1984. P. 173. Le groupement de images n'est pas commenté.
- <sup>53</sup> Velmans T. *Quelques programmes iconographiques de couples chypriotes du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle // Cah. Arch.* 1984. Vol. 32. P. 137—162, 154, ss.
- <sup>54</sup> Stylianou A. J. *The Painted Churches of Cyprus*. London, 1985. P. 157, ss.
- <sup>55</sup> Voir le dessin et la description: Megaw A. H. S., Hawkins E. J. W. *The Church of Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes // DOP*. 1962. Vol. 16. P. 292, 295.
- <sup>56</sup> Migne P. Vol. 3. Col. 1117.
- <sup>57</sup> Ibid. Vol. 3. Col. 701.
- <sup>58</sup> Voir note 2.
- <sup>59</sup> Кашанин М., Бошкович Ђ., Милошевич П. ЖЖЖ. Београд, 1969. С. 39.

Таня Вельманс (Париж)

## ИЗОБРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

### Резюме

Данное исследование является своего рода параллелью ■ продолжением нашей давней статьи, посвященной изображению пространства (см.: *Cah. Arch.* 1965. Vol. 14). Штудия начинается с разбора тех образов, где идея длящегося времени выражена при помощи символов или персонификаций: Парижская Псалтирь (Paris, gr. 139), Свиток Иисуса Навина (Vatican, Palat. gr. 431) или Кодекс Птолемея (Vatican, gr. 1291). Затронуты также проблемы солярного символизма, в связи с образом Христа ■ Псалтири 1066 г. (Лондон, Британский музей, add. 19.352) ■ композиции со знаками зодиака, подсказанные текстом Пс. 148. Анализируется отражение в живописи так называемого «литургического времени» (последовательность Великих праздников, взаимосвязанность событий Ветхого ■ Нового Завета). Минологий и дни поминовения мучеников указывают ■ этапы литургического года, напоминают о триумфе святых и их заступничестве. Различными бывают изображения месяцев (в иконах, рукописях), недель ■ дней. Наиболее выразителен цикл Книги Бытия ■ соборе Св. Марка ■

Венеции, основывающийся на патристических текстах, которые, ■ свою очередь, вдохновлены традицией неоплатонизма. В изображениях дней творения появляется дополнительная фигура ангела. Русская икона «Шестоднев», датировавшаяся временем около 1500 г. ■ привлечшая внимание А. Грабара, была вдохновлена мистическим толкованием шести дней творения, принадлежащим Анастасию Синаиту. Была сделана ■ попытка передать «время человека», этапы человеческого существования (Христос Еммануил, Агнец, Недреманное око, Пантакратор, Ветхий деньми) и его конец (изображения царских и епископских погребальных служб, смерти праведника ■ грешника). Еще одну категорию составляют изображения времен года в виде соответствующих сельских трудов (в Евангелии, Paris, гг. 74).

Конец времен, Второе пришествие и следующий за ■■■ Страшный суд всегда относились к числу излюбленных сюжетов. Их иконография развивалась ■ протяжении веков и в различных вариантах отражается в произведениях искусства балканских стран ■ Руси, с одной стороны, а с другой — восточнохристианских провинций, где изображение пророческих видений, превратившись ■ видение теофаническое, стало изображаться ■ апсиде, напоминая о грядущем конце времени, когда Христос восторжествует над злом ■ смертью. Специфическая схема Деисуса в апсиде, распространенная ■ христианском Востоке, восприняла ту же идею, ■■■ ■ ■ догмой Спасения. Постепенно начали ставить в прямую связь начало ■ конец времени, сокращенно изображая, тем самым, всю историю Спасения (Каппадокия, Грузия, Кипр). Одной ■ фундаментальных тенденций византийской эстетики, во всяком случае, до второй половины XII в., является отрицание времени ■ пространства. Соединя ■ одним ■ том же пространственном плане события, которые следуют друг ■ другом во времени, византийские мастера создавали синтетический образ, например, ■ изображениях Рождества или Трех отречений апостола Петра. Есть и такие композиции, где одновременно сосуществуют различные времена: ветхозаветное прошлое, христианское время и время эсхатологическое (например, «Распятие» ■ Сопочанах).

Отрицание времени выражает себя ■■■ в стилистических особенностях византийского искусства, сложившихся еще до X в. (золотые фоны, неподвижность ■ бесстрастность образов). Эти качества частично смягчились в эпоху Палеологов, ■ даже уже ■ XII в. ■■■ внедрение эмоциональности в сферу священного. С этого времени священные персонажи становятся более оживленными, поскольку изображается движение, однако движение это — «остановленное», сохраняющее статику. Эта проблема анализируется ■ статье как ■ общем плане, так и при помощи конкретных примеров. Причины такого положения вещей должны быть найдены в базовых принципах византийской эстетики, многое зависело от необходимости подчеркнуть смысловую дистанцию в живописных изображениях — между реальностью и небесным миром, между повседневной жизнью и мистическим переживанием сакрального.

# К РАННЕЙ ИСТОРИИ ИКОНЫ «ВЛАДИМИРСКАЯ БОГОМАТЕРЬ» И ТРАДИЦИИ ВЛАХЕРНСКОГО БОГОРОДИЧНОГО КУЛЬТА НА РУСИ В XI—XII вв.

О. Е. Этингф (Москва)

Знаменитая чудотворная икона Богоматери, впоследствии Владимирской, по-видимому, была привезена около 1130 г. в Киев из Константинополя одним кораблем вместе с другой прославленной иконой, известной под именем Пирогоща (Пирогощанка) — дошедшей до нас.<sup>1</sup> В 1155 г. Андрей Боголюбский увез икону Вышгорода во Владимирскую землю.<sup>2</sup> Владимирская икона двухсторонняя, с изображением престола с орудиями Страстей и креста — обороте — рукояти древнейшей доски, т. е. выносная.

Д. С. Лихачев, Г. Бабич, И. Зерву Тоньяцци друг друга предположили, что «Владимирская Богоматерь» была списком одной из чтимых Влахернского святилища.<sup>3</sup> По крайней мере, на трех византийских памятниках с образом Богоматери в «лакающей» встречается эпитет «Влахернитисса»: на опубликованном Н. П. Лихачевым моливдуле около 1100 г. на двух иконах того же периода — из монастыря Св. Екатерины в Синае (с изображением пяти знаменитых почитаемых константинопольских образов Богоматери) и из Бачковского монастыря.<sup>4</sup> Очевидно, что эпитет являлся топонимом и такая икона была Влахернах.<sup>5</sup>

Настоящая статья ставит своей целью предложить систему доводов пользу такого отождествления, рассмотрение письменных источников, вопросов происхождения Владимирской иконы, ее иконографии и функции в контексте исторической ситуации домонгольской Руси и ее взаимоотношений с Константинополем, а также распространения богородичного культа Руси, связанного, прежде всего, с константинопольской Влахернской церковью и ритуалом.

\* \* \*

Влахернская церковь по количеству клира значению в Константинополе уже в VI в. уступала только собору Св. Софии.<sup>6</sup> Главная церковь представляла собой крупную трехнефную базилику, построенную в 450—453 гг. императрицей Пульхерией. Лев I (457—474 гг.) завершил строительство и декорацию, также пристроил к ней церковь Агия Сорос в виде купольной ротонды для хранения реликвий Богоматери, привезенных Палестины в 473 г. Ротонда имела нартекс и галерею, соединявшуюся с дворцом. Тот же император выстроил купольную часовню источника, подвергнувшую реставрации при Василии II в начале XI в. Базилика многократно перестраивалась: Юстинианом I в царствование Юстина I (518—527 гг.) внутри были пристроены полукруглые колоннады, возможно, при этом ее превратили в купольную. При Юстине II были пристроены с севера и юга экседры, так что церковь приобрела трансепт и стала крестообразной. Роман III Аргир (1028—1034 гг.) крыл золотом и серебром колонны и капители. Весь комплекс был полностью разрушен пожаром 1069 г. и, по-видимому, восстановлен в соответствии с старым планом при Романе IV Диогене и Михаиле VII Дуке к 1077 г.<sup>7</sup> В комниновскую эпоху его значение еще более возросло, поскольку Алексей Комнин отстроил Влахернский дворец, куда впоследствии переехал двор, и Влахернская церковь стала придворной.<sup>8</sup> Комплекс святилища разрушен пожаром 1434 г., археологические раскопки новейшее время проводились. Топография комплекса реконструируется на основании письменных источников. По мнению Р. Жана, церкви соединялись с дворцом, расположенным выше, переходами, к трансепту бази-

лики с юга примыкала церковь Агия Сорос, а еще южнее располагалась часовня источника, дверь ю соединявшаяся с ротондой.<sup>9</sup> Эта реконструкция находит подтверждение в суздальской иконе с изображением Покрова, XIV в. (ГТГ).<sup>10</sup> Ее иконография основана на видении Богоматери Андреем Юродивым в ротонде Агия Сорос,<sup>11</sup> на фоне слева направо представлены три постройки: базилика с двускатной крышей, купольная ротонда и башнеобразная часовня с конусовидным покрытием.

Относительно иконографии влахернских образов Богоматери в литературе нет единодушия. Достоверно известны изображения с топонимом «Влахернитисса» по крайней мере трех типов Богоматери: Оранты, Епискепис, или Знамение (Оранты с образом Еммануила в медальоне на груди), «ласкающей».<sup>12</sup> И. Зерву Тоньянци, сопоставив письменные источники, пришла к выводу, что в средневизантийскую эпоху во Влахернах было четыре чтимых образа Богоматери: «Оранта, Агия Сорос — Оранта, явившаяся в видении Андрею Юродивому, часовня источника — Знамение — тронная Мария с младенцем перед чревом»<sup>13</sup> и в базилике чудотворная «ласкающей» Богоматери, или Богоматери Врефократуссы Влахернской. Именно «ласкающей» икона, по мнению исследовательницы, была описана в текстах Георгия Писиды, Стефана Дяконона, Анны Комниной, Кедрина, Михаила Пселла в латинских источниках об «обычном чуде».<sup>14</sup> В ночь с пятницы на субботу над иконой поднималась завеса как бы божественного вмешательства, Богоматерь входила в церковь. Икона эта располагалась не в алтаре, «справа от него, скорее всего, в правой части транспта. В таком случае икона в базилике представляла «ласкающую» Богоматерь в рост, поскольку в Житии Стефана Нового рассказывается о том, что мать Стефана Анна молилась во Влахернской церкви о рождении сына и прикладывалась к ногам образа Марии.<sup>15</sup> По-видимому, не случайно, что Стефан Новый в некоторых памятниках средневизантийской эпохи изображался именно с иконой этого иконографического типа, например, в миниатюре Феодоровской Псалтири Британского музея 1066 г. и в росписях энкелестры Св. Неофита на Кипре конца XII в., возможно, в них повторялся влахернский образец.<sup>16</sup> На синайской иконе изображение Богоматери Влахернитиссы «ласкающей» поме-

щено среди почитаемых константинопольских икон, это означает, что она была одной из самых прославленных; таковой и была икона, с которой еженедельно совершалось «обычное чудо».

Если икона во Влахернской базилике изображала Марию в рост, то образ Богоматери «ласкающей» в росписях южной стены вимы в парекклесиие Кахрие Джамии мог быть одним из списков этой святыни.<sup>17</sup> Комплекс Кахрие Джамии располагался очень близко от Влахернской церкви. Как показал Р. Остерхарт, мозаичное изображение Богоматери Епискепис на западной стене нартекса над порталом в Кахрие Джамии представляет собой реплику чтимого образа Влахернитиссы.<sup>18</sup> И другие богородичные образы той же церкви могли быть копиями влахернских икон.

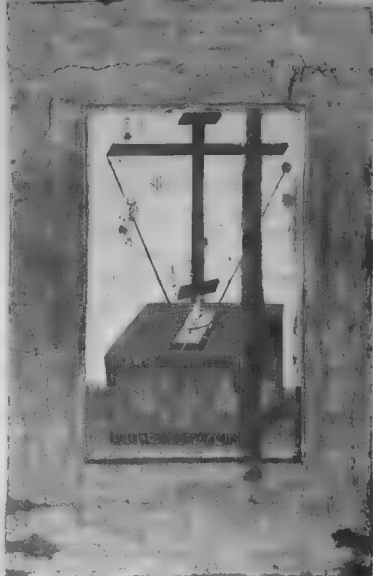
«Владимирская Богоматерь», по-видимому, была одним из списков иконы «ласкающей» Богоматери из влахернской базилики, если следовать И. Зерву-Тоньянци, то списком со знаменитой древней иконы, известной по описаниям «обычного чуда».

\* \* \*

Практика использования выносных икон Богоматери связана с богородичной службой, еженедельно совершавшейся в пятницу во Влахернском храме.<sup>19</sup> Она включала крестный ход из Влахерн в Халкопратию, введенный в VI в. патриархом Тимофеем в утвержденный при императоре Маврикии, который, как показал М. ван Эсброк, прямо имитировал процессию в Сиона в Гефсиманию, проводившуюся в дни празднования Успения Богоматери в августе; иерусалимская церемония также была учреждена императором Маврикием, который построил новый храм в Гефсимании.<sup>20</sup> Праздник Акафиста с X в. в пятую субботу Великого поста в память о защите Константинополя от аваров и славян в 626 г. лишь дополнило этот ранее существовавший ритуал. В XII в. такая еженедельная служба, включавшая «поминоение успишх, называлась пресбейя, она распространилась в храмах византийской столицы и других городов, в числе монастырских, в частности монастыре Пантократора в Константинополе. Для этих служб делались двусторонние выносные иконы, об использовании которых известно по греческим источникам XII—XIII вв.<sup>21</sup>



«Богоматерь Владимирская». Икона. Начало XII в. ГТГ



«Богоматерь Владимирская». Обратная сторона иконы.  
ГТГ

Плодотворно обратиться к знаменитому Сказанию о чудесах Владимирской иконы Божией матери, которое впервые было найдено В. О. Ключевским ■ Четьях Минеях Милютина, ■ опубликовано по списку сборника Синодальной библиотеки № 556.<sup>22</sup> В настоящее время известно значительное количество списков Сказания, самый ранний из них датируется 1460—1470-ми годами.<sup>23</sup> Основную часть Сказания, посвященную иконе Богоматери ■ чудесам, исследователи, как правило, датируют временем княжения Андрея Боголюбского, по мнению В. А. Кучкина и В. П. Гребенюка, оно было написано ■ 1163—1164 гг.<sup>24</sup>

В тексте Сказания говорится о перенесении иконы из Вышгорода в Ростово-Суздальскую землю: «...князь Андрей захотел княжить в Ростовской земле... И тогда взял икону и поехал ■ Ростовскую землю, взял и причт с собою».<sup>25</sup> Л. И. Лифшиц, вслед за В. П. Даркевичем, обратил внимание ■ параллель этого места с образом перенесения Ковчега Завета, связав его с текстом о перенесении Ковчега Давидом ■ Сион (2 Цар. 6: 2—3).<sup>26</sup> Однако

логичнее сопоставить текст Сказания с перенесением Ковчега Завета Соломоном из Сиона ■ храм Соломона ■ Иерусалиме (3 Цар. 8: 1—6). Именно это место приводится Иоанном Дамаскиным во Втором Слове на Успение Богоматери, где он описывает перенесение гроба ■ тела Марии из Сиона в Гефсиманию. Это Слово читалось в Сионском храме на Успение.

«Тогда, когда ковчег Господень отходит от горы Сион (Пс. 131: 3, 13, 14) [и], двигаясь на славных плечах апостолов, переправляется в небесное святилище посредством гроба. Сначала его несут по городу, как прекрасную невесту, украшенную неприступным сиянием Духа, ■ так поставляют к священнойшему селению Гефсимании, причем ангелы, прикрывая гроб крыльями, предваряют ■ сопровождают его, а [с ними] и вся полнота церковная. И как царь Соломон при положении кивота ■ созданном им храме Господнем созвал в Сион всех старейшин Израилевых, чтобы перенести ковчег завета Господня из города Давидова, то есть Сиона; и подняли священники ковчег и скинию свидетельства; и несли их священники и леви-

ты. А царь и весь народ шли перед ковчегом, принося жертвы из мелкого и крупного скота. И внесли священники ковчег завета Господня на место его, в давир храма, во Святое Святых, под крылья херувимов (3 Цар. 8: 1—6). Так ■ ныне при положении мысленного кивота (не завета Господня, но Самой Ипостаси Бога Слова) Сам новый Соломон, Начальник мира ■ величайший Зиждитель всей вселенной собрал сегодня в Иерусалиме премирные полки небесных духов и первенствующих [мужей] Нового Завета, я имею в виду апостолов со всем народом святых [их] учеников. И Он вводит душу посредством ангелов во Святое Святых (Евр. 8: 2—5; 9: 12, 23—24), первообразное, истинное и небесное, — под крылья четверовидных животных (Иез. 1: 5—8), — и сажает возле престола Своего во *внутреннейшее за завесу, куда предтечу Сам Христос телесно вошел* (Евр. 6: 19—20).<sup>27</sup>

Такой параллелизм, по-видимому, основан на уподоблении Ковчегу Завета не только самой Девы Марии, но и главной богородичной святыни, ее ризы, хранившейся ■ раке ■ ча-



Серебряная ■■■■■ с изображением Богоматери Влахернитиссы. XI—XII вв. Собрание Н. П. Лихачева



Богоматерь Влахернитисса. Фрагмент иконы «Христологический цикл ■ пять икон Богоматери». XI—XII вв. Синай, монастырь Св. Екатерины



«Богоматерь Влахернитисса». Икона. Около 1100 г. Бачковский монастырь, Болгария



«Покров Богоматери». Икона XIV в. из Суздаля. ГТГ



Стефан Новый. Роспись экипистры монастыря Св. Неофита ■ Капре. Конец XII в.

совне Агия Сорос. Это уподобление встречается во многих текстах, посвященных Богоматери, Положению риз, ■ частности в анонимном Слове ■ Положение риз VII в., приписываемом Феодору Синкеллу.<sup>28</sup> У Иосифа Песнопisca в IV Каноне на Положение риз читаем: «Освятися ■ земля, всесвятое Владычье покоище, положением ризы Твоея, ■ Давид радуется древле положением кивота, прообразующего Тя, Приснодево».<sup>29</sup>

Процессия ■ гробом ■ телом Марии, двигающаяся ■ Сиона ■ Гефсиманию, уподобляется ветхозаветному перенесению Соломоном Ковчега Завета из Сиона в храм Соломона, иерусалимская литургическая процессия в воспоминание об Успении становится образцом для константинопольской еженедельной службы ■ литий из Влахерн ■ Халкопратию с выносимыми иконами Богоматери, ■ наконец, путешествие Андрея Боголюбского с константинопольской святыней, иконой «Владимирская Богоматерь» уподобляется константинопольской литии, ■ через нее — иерусалимской успенской процессии и ветхозаветному перенесению Ковчега Завета. Примечательно, что ■ князь Андрей Боголюбский уподобляется царю Соломону, а его собор Успения Богоматери во Владимире — храму Соломона ■ Иерусалиме, что нашло отражение ■ летописях ■ отмечено исследователями: «Уподобися царю Соломону... святая Богородица о едином версе... всеми виды и устроеньемы подобна была удивлению Соломонове Святая Святых».<sup>30</sup>

А. Фролов отмечал влияние византийской агиографии на русские сказания об иконах, в частности на Сказание о новгородской иконе Знамения Божией матери, также являвшейся списком с одной из икон Влахернской церкви, ■ ■ Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери.<sup>31</sup> Русские книжники использовали литературные клише репертуара, общего для агиографов средневековья. Так, в историях перенесения обеих икон икон отразились описания перенесения реликвий, возможно, ■ данном случае именно ризы Богородицы.

\* \* \*

Иконографию ■ функцию двусторонних икон комментировали Д. Паллас, К. Волтер, Х. Бельтинг, Н. Шевченко ■ др.<sup>32</sup> В летописях об использовании Владимирской иконы ■ ли-



тургии или литиях ■ XII в. ■ говорится. Сказание наряду с греческими источниками может пролить свет на место в храме ■ использование в литургии выносных икон, ■ что обратил внимание А. И. Анясимов.<sup>33</sup> Согласно Вышгородской легенде Сказания, ■ женском монастыре икона «трижды сходила с места».<sup>34</sup> Вначале ее нашли «посреди церкви стоящую отдельно», затем «обратившуюся ликом к алтарю, ■ сказали, что ■ алтаре хочет стоять. Поставили ■ за престолом».<sup>35</sup> И, наконец, «в третий раз видели ее отдельно стоящую ■ престола».<sup>36</sup> В описании третьего чуда иконы ■ соборе Успения Богоматери ■ Владимире также есть указания ■ место иконы ■ храме, говорится о сукорукое, который вошел с запада, «стал ■ церкви Святой Богородицы против алтаря», а в конце заутрени ■ нартексе имел видение Богоматери: «видел Святую Богородицу, сошедшую с места ■ нему».<sup>37</sup> На литургии сукорукий молился иконе Богоматери и целовал ее, по-видимому, близ алтаря, а Богоматерь, протянув свою руку, исцелила его.

Эпизоды хождений иконы с некоторой долей допущения можно интерпретировать в качестве свидетельств реального использования иконы Владимирской Богоматери в церковном обиходе ■ литургии. Она могла помещаться ■ алтаре вышгородской церкви как двусторонняя запрестольная икона. О запрестольных Распятиях ■ известно по сообщениям Константина Багрянородного, позднее Антония Новгородского, Симеона Солунского,<sup>38</sup> о запрестольных иконах имеются также свидетельства более поздних сказаний, в частности о Федоровской иконе XIII в., и многочисленных русских описей XVI в.<sup>39</sup> Н. Квливидзе сделала доклад о росписи дьяконника церкви Троицы в Вяземах конца XVI в., где на южной стене изображена литургия в храме с алтарем, ■ которым представлена икона Владимирской Богоматери.<sup>40</sup> В соответствии с текстом Сказания, эта икона была выносной, ее выносили ■ нас во время службы ■ Вышгороде, как ■ в Успенском храме ■ Владимире, судя по видению сукорукое. Внутри храма место иконы менялось, она бывала обращена к алтарю как лицевой, так и оборотной стороной. И, наконец, она могла стоять не только за престолом, но ■ сбоку от него. По сообщению Константина Багрянородного, в правой стороне алтаря ставился крест Константина на малом входе в церкви Св. Софии в



Богоматерь «ласкающая». Роспись парекклесиа монастыря Хора (Кахрие Джами). Константинополь. 1310-е годы

Константинополе.<sup>41</sup> Сказание о Феодоровской иконе Богоматери дважды указывает помещение иконы справа от Царских врат напротив правого клироса.<sup>42</sup> О местоположении иконы Одигитрии ■ центре храма перед амвоном ■ конце литургии говорится ■ более поздних источниках, например, в описании Симеоном Солунским литургии ■ Софийском соборе ■ Фессалониках.<sup>43</sup> Возможно, текст Сказания отразил греческие литургические толкования.

Такую интерпретацию текста Сказания о местоположении иконы в храме во время литургии можно сопоставить с известными данными о процессионных византийских иконах. Некоторые чтимые иконы, как например, «Одигитрия», имели капеллы или кивории внутри храмов, где они хранились в то время, когда их ■ использовали в литиях, частью убранства иконостаса такие иконы становились, по мнению большинства исследователей, значительно позже.<sup>44</sup> Роскошное убранство Владимирской иконы, по известиям летописей, также не свидетельствует о возможности ее использования ■ иконостасе ■ XIII в.: «И въско-

ва ■■ ню боле тридесати гривень золота, кромъ серебра и кромъ дорогаго каменя ■■ жемчюгу, ■■ украсивъ ю, постави въ цѣркви свои въ Володимери». <sup>45</sup> Но многие из выносных икон позднее укреплялись именно ■■ иконостасах, как и Владимирская икона ■■ Успенском соборе в Москве, первоначально справа от царских врат. <sup>46</sup>

Живопись оборота иконы «Владимирская Богоматерь» выполнена в начале XV в. На ■■ изображен престол, покрытый алтарным покровом, Евангелие со Святым Духом в виде голубя, гвозди, терновый венец, за престолом — Голгофский крест, копье ■■ трость с губкой, внизу — пол алтарного настила. Мы ■■ имеем достоверных данных о первоначальном изображении на обороте иконы, можем лишь предполагать, что при реставрации иконы более или ■■ близко следовали оригиналу. Среди сохранившихся двусторонних икон наиболее многочисленную группу составляют памятники с образами Богоматери ■■ лицевой стороне и креста, Распятия, Царя Славы или престола с орудиями Страстей ■■ обороте. По мнению Д. Палласа ■■ Х. Бельтинга, их иконография отражает страстную службу Великой Пятницы, что справедливо оспорено Н. Шевченко. <sup>47</sup> Однако, несомненно, эти парные образы связаны с символикой литургии. Изображения ■■ обороте — образы одного символического ряда, либо изображение Страстей Спасителя, либо символы Страстей как образ Христа. Пара образов Богоматери с младенцем ■■ креста выражала идею сопоставления жертвенного агнца и жертвенного алтаря. Это соответствовало ■■ заалтарной функции икон, ■■ именно поэтому они впоследствии естественно включались ■■ декорацию алтарной преграды. На иконе «Владимирская Богоматерь» избран тип «ласкающей» Марии, также имевший отчетливую жертвенную символику. Его содержание сводится ■■ трем основным темам: воплощение Христа, предназначение младенца жертве ■■ единение ■■ любви Марии-церкви с Христом-священником. <sup>48</sup> Богоматерь, держащая на руках младенца, являлась также образом престола Господа, поэтому сопоставление Марии, ласкающей младенца, ■■ оборота с престолом наглядно выражало жертвенный символизм.

По мнению К. Уолтера, парные иконы Христа ■■ Богоматери могли укреплять по сторонам кивора позади иконостаса либо над ним,

в подтверждение чего исследователь приводит миниатюру из Лествицы XII в. (Sinai, gr. 418), и выходную миниатюру Книги Притчей Соломоновых из латинской Арсенальной Библии около 1280 г. <sup>49</sup> К. Уолтер высказал гипотезу о первоначальном расположении двух выносных икон Богоматери Параклесис с эпитетом «Елеуса» ■■ Христа из екклестрии Св. Неофита ■■ Кипре, ныне включенных в позднейший иконостас. Обе иконы процессионные, с остатками рукоятей ■■ крестами на обороте. Как полагает исследователь, иконы первоначально укреплялись ■■ рукоятях по сторонам алтаря позади иконостаса ■■ были видны сквозь интерколумнии. <sup>50</sup> По реконструкции А. Вартона Эпштейна, те ■■ иконы ставились по сторонам царских врат перед иконостасом. <sup>51</sup>

Версия К. Уолтера представляется более точной: она соответствует заалтарной функции выносных икон, ■■ также описанию в Сказании третьего обретения иконы, сбоку от трапезы. Примечательно, что рака с ризой во Влахерской церкви, уподоблявшаяся Ковчегу Завета, помещалась на престоле ■■ использовалась как алтарь, ■■ котором служили. Об этом говорится, ■■ частности, ■■ Слове ■■ Положение риз VII в., приписываемое Феодору Синкеллу: «Тогда вот иерарх, какое сокровище нес, положил (его) покрытым ■■ святом престоле». <sup>52</sup> На миниатюре Миналогия Х ■■ из Национальной библиотеки в Париже, gr. 1528, изображена служба Положения риз, или перенесения риз ■■ Константинополь, где ■■ алтарь под киворием возложена рака с ризой. <sup>53</sup> Вероятно, выносные иконы помещались близ алтаря ■■ аналогии с такими реликвиями, как крест Константина, который ставили справа от престола ■■ малом входе в церкви Св. Софии в Константинополе, о чем уже шла речь. Выносная икона, поставленная ■■ алтаре или рядом с ним, как бы выполняет роль реликвии, лежащей на алтаре, во Влахерской церкви, по видимому, самой ризы. Известно, что ■■ некоторых выносных иконах хранились реликвии, например, ■■ новгородской иконе «Знамение» 1130-х годов, <sup>54</sup> которая также была списком с одного из влахерских образов.

При защите Константинополья ризу неоднократно выносили из церкви на городские стены или даже опускали ■■ воды Золотого Рога: в 822, 864, 926 гг. Выносные иконы Богоматери как бы замещали собой реликвию Влахерской церкви, являвшейся палладиумом Константи-

попола. Подобно ризе, иконы использовали при обороне Константинополя.<sup>55</sup> По сообщению Михаила Аталиата, в XI в. существовал обычай византийских императоров брать с собой икону Богоматери Влахернитиссы. Возможно, на миниатюре рукописи Скилицы XII в. из Мадридской Национальной библиотеки (Vitr. 26.2. L. 122) с изображением Иоанна Цимисхия после победы над русскими и болгарскими в 971 г. икона типа «ласкающей» Богоматери являлась одним из таких палладиумов.<sup>56</sup> Как византийские императоры, Андрей Боголюбский использовал в таком качестве Владимирскую икону. В Слове об установлении Андреем Боголюбским византийским императором Мануилом Комнином праздника Спаса Покрова Богородицы она упоминается вместе с образом Спаса в эпизоде о войне с волжскими болгарами в 1164 г.<sup>57</sup> Этот эпизод рассматривать как косвенное сведение о парном использовании двух икон: Владимирской и Христа, не исключено, что и в храме парика она ставилась по сторонам от престола, как энклистре Св. Неофита.

По тексту Сказания, первоначально Владимирская икона была помещена в женском монастыре Богородицы в Вышгороде, о котором нет ни археологических, ни летописных данных.<sup>58</sup> Затем в городском Успенском соборе в Владимире, что подтверждается летописями. Так, икона могла использоваться и в монастырской, и в соборной службе. Как отмечает Н. Шевченко, использование двусторонних икон в литургических службах в целом восходит скорее к соборной, чем монастырской практике. По ее мнению, в XII в. пресбея — это гибридная служба, сочетавшая элементы литургии Великой церкви с монашеским ритуалом.<sup>59</sup> О практике литий на Руси в XII в. нам почти ничего неизвестно, но крестные ходы с выносимыми иконами совершались, как мы знаем по летописям, по Сказанию о новой городской иконе Знамения Божией матери и по Житию Ефросинии Полоцкой XII в.<sup>60</sup> Именно эту эпоху на Руси распространяются двусторонние иконы, что само свидетельствует об использовании их в литургии и домонгольской Руси. Сказание косвенно подтверждает это. Факт перемещения иконы в пространстве храма, возможность ставить ее в разных местах, вынос иконы в наос могли восприниматься на Руси как чудотворение. Неудивительно поэтому, если описание передвижений иконы в

Вышгородской легенде отражало не только описание реальных хождений иконы, но отношение к ним современников как к чуду.

\* \* \*

Текст Сказания обнаруживает явное знакомство с гимнографией, в частности с текстами на Положение риз. Оно начинается так: «Когда Бог сотворил солнце, то не одним месте поставил сиять, но, обходя всю Вселенную, лучами освещает так сей образ Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии не одним месте... но, обходя страны, всеми мир, просвещает...»<sup>61</sup> Начало IV Канона Иосифа Песнописца на Положение риз таково: «Свеща светоявленная и незаходимая, Пречистая храм, якоже небо светлое, обрет честную ризу ея, вселенную днесь благодатей просвещает зарями»; далее: «Ты, якоже солнце правды един сый, Влаже, Божественно украсил еси храм Чистыя различны Твоими дарованиями, немже возсиявшая лучи испускает от Своея ризы».<sup>62</sup>

В Сказании говорится об исцелениях, которые в основном совершаются, благодаря воде от омоений Владимирской иконы, воду пьют, омывают ею больных, в запечатанных сосудах посылают для исцеления больных и другие города.<sup>63</sup> Подобных чудес пять, с четвертого по восьмое, первое чудо связано со спасением проводника из вод реки Вазузы. У Иосифа Песнописца в том же Каноне повторяется мотив исцелений от ризы как источника: «Вод Тя животекущий источник вемы, Богородице, почитаем Божественную ризу Твою, от неяже исцеление всегда, вернии, почитаем».<sup>64</sup>

Нарочито подчеркнутое чудотворение вод от омоения Владимирской иконы также может корениться в ритуалах Влахернского святилища, важнейшей частью которого была часовня источника, посвященного Богоматери. Там сложились обычай омоений и купели перед мраморным рельефом Богоматери, из рук которой истекала вода, он описан Константином Порфирородным.<sup>65</sup> Традиция священных вод, исходящих от богородичных святынь, вновь коренится в успенской традиции, с которой связано Влахернское святилище, во Втором Слове на Успение Иоанна Дамаскина читаем: «Не оказалось лишенным благословения и естество воды. Ибо [тело Богоматери] омывается



«Богоматерь Свенская». Икона. Около 1288 г. ГТГ

чистой водой, которая ■ столько очищает его, сколько сама очищается».<sup>66</sup>

\* \* \*

Появление Владимирской иконы на Руси явилось одним из звеньев традиции почитания Богоматери Влаернской ■ Киевской Руси, где получил развитие культ Богородицы как защитницы города, подобно ее покровительству Константинополю.<sup>67</sup> По преимуществу богородичный культ был связан ■ Влаернской церковью ■ влаернскими реликвиями. ■ Повесть временных лет ■ известия из Хроник Георгия монаха (Амартола) ■ Зонары о походе Аскольда и Дира на Константинополь ■ о потоплении части их кораблей благодаря ризе Богородицы ■ Влаери, защитившей Константинополь.<sup>68</sup> В предсмертной молитве к Богоматери князя Ростислава Мстиславича (в крещении Михаила), приводимой Ипатьевской летописью под 1168 г., прямо говорится о ризе Богоматери: «Пречистая Богородице... милостью своею помилуй мене грешного раба своего Михаила, ризою мя честною защити...»<sup>69</sup>

Первый же киевский собор, Десятинная церковь, построенный константинопольскими мастерами при князе Владимире Святославиче после его крещения ■ Корсуни, был посвящен Богоматери. По мнению Д. А. Айналова, его посвящение могло быть связано с загородной крестообразной церковью Богоматери Влаернской в Корсуни, где предположительно принял крещение Владимир ■ его дружина, а через ■ с Влаернским храмом в Константинополе.<sup>70</sup> ■ Десятинной церкви была знаменитая чтимая «наместная» икона Богоматери.

Особенно отчетливо влияние Влаернской церкви и богородичного культа ■ Русь проявилось в постройке главной церкви Успения Богоматери Киево-Печерского монастыря в 1073—1077 гг., ■ раз ■ период восстановления ■ Влаернского святилища после пожара между 1069 ■ 1077 гг. Согласно легенде Киево-Печерского патерика первой половины XIII в., основанной на монастырском эпосе, оно связывается с прямым вмешательством Богоматери, которая призвала ■ Влаернский храм четырех зодчих, повелела им ■ варягу Шимону отправиться ■ Киев построить церковь ■ вручила ■ золота ■ три года, мощи святых ■ «наместную» икону для церкви. Сама Богородица дала ■ церкви и сообщила, что хочет ■ ней жить. Все это происходило ■ присутствии чудесно явившихся ■ Константинополь Антония ■ Феодосия, основателей Печерского монастыря.<sup>71</sup> Затем благодаря вмешательству той же «наместной» иконы через 10 лет из Константинополя ■ Киев явились иконописцы для декорации храма ■ принесли с собой мозаику, которой был украшен алтарь.<sup>72</sup> «Влаернская Богоматерь, будто бы избавившая во времена патриарха Фотия Царьград от ■ Русью, теперь сама „поселялась“ на Руси в Киеве, становясь его специальной покровительницей».<sup>73</sup>

Киево-Печерская церковь получила прямое посвящение Успению. Влаернская церковь такого посвящения ■ могла иметь: праздник Успения Богоматери был окончательно установлен значительно позже постройки обеих влаернских церквей — около 600 г. при императоре Маврикии, ■ затем он распространился на протяжении VII в.<sup>74</sup> Однако круглая часовня Агия Сорос была построена как мартирум Богоматери.<sup>75</sup> С этого времени Влаернская церковь являла собой образ Святого Сиона ■ Константинополе,<sup>76</sup> а сама реликвия,



«Богоматерь Оранта». Мозаика апсиды ■ Софийском соборе в Киеве. 1040-е годы



«Богоматерь Великая Панагия» («Ярославская Оранта»). Икона. Около 1224 г. ГТГ

риза, была связана именно с Успенским культом. «Ризу почитали ■ неимением тела, которое земля ■ была достойна хранить».<sup>77</sup>

Археологическое исследование Успенской церкви Киево-Печерского монастыря подтвердило участие ■ ее постройке константинопольских мастеров.<sup>78</sup> Строители собора учитывали, что ■ Киеве уже была традиция трехнефного шестистолпного храма типа вписанного креста с нартексом — такова была Десятинная церковь. Как сообщает Киево-Печерский патерик, игуменом Стефаном, изгнанным из Печерского монастыря, в 1078—1083 гг. была основана церковь Богоматери Влакернской ■ Клове.<sup>79</sup> По-видимому, каменная церковь в Клове была построена к 1108 г. той же артелью, руководимой константинопольскими мастерами, что и Печерский храм.<sup>80</sup> После этого престиж Печерского монастыря ■ легенда Патерика о вмешательстве самой Влакернской Богоматери создали прочную традицию. «...Большие городские и монастырские соборы должны были как типологически, так ■ по посвящению (Успение) повторять Печерский собор».<sup>81</sup> Однако,

учитывая преемственность плана Печерского собора от Десятинной церкви, можно усматривать непрерывную традицию богородичных храмов, начиная ■ первого каменного храма Киева, что и пытался обосновать уже Д. В. Айналов.<sup>82</sup> Успенские храмы строились почти ■ каждом городе: Киеве, Чернигове, Суздале, Владимире, Ярославле, Ростове, Новгороде, Старой Ладоге, Смоленске, Дорогобуже, Владимире-Волынском, Крылосе (Галиче), Звенигороде, Москве.<sup>83</sup>

Широчайшее распространение ■ Руси получила иконография Богоматери Оранты ■ Знамения, восходящих к влакерским образам Марии, распростершей свой мафорий. Образ Оранты распространился на Руси, прежде всего, в качестве алтарного образа ■ конхе апсиды, подобно апсиде ротонды Агия Сорос во Влакернах. Оранта была представлена ■ апсидах многих русских церквей: Десятинной, Софии Киевской, Успенской Киево-Печерского монастыря, Михайловского монастыря, Михаила в Старгородке, Остерской божницы, Софии Новгородской, Николо-Дворищенского

и Антониевского соборов.<sup>84</sup> Использовался этот образ не только ■ апсидах, но и на стенах храмов внутри и снаружи: в церкви Спаса ■ Нередице, ■ рельефах Георгиевского собора Юрьева-Польского.<sup>85</sup> Многократно встречается иконография Знамения: в росписях апсиды церкви Спаса на Нередице, а также в иконописи, ■ частности на двусторонних иконах «Знамение» 1130-х годов (?) и первой половины XIII в., ■ иконе «Ярославская Оранта» начала XIII в., которые являлись списками влахернской иконы, находившейся в часовне источника.<sup>86</sup>

По мнению И. Зерву-Тоньянци, в число влахернских икон входил и образ тронной Богоматери с младенцем перед чревом, он хранился в часовне источника. Это находит подтверждение в русской традиции, связанной с иконой «Богоматерь Свенская» из Свенского Успенского монастыря. По легенде, она была написана в начале XII в. Алимием Печерским в Киево-Печерском монастыре ■ являлась его святыней.<sup>87</sup> В действительности это икона около 1288 г., времени основания Свенского монастыря. Вероятно, она была списком с чтимого образа Успенской Печерской церкви, рядом с которым ■ представлены основатели обители.<sup>88</sup> По-видимому, такова была легендарная «наместная» икона Успенского собора, которую сама Богоматерь прислала из Влахерн ■ которая могла быть списком с влахернского образа из часовни источника. Изображение Федосия и Антония ■ иконе могло ассоциироваться ■ с рассказом Киево-Печерского патерика о явлении Богоматери вместе с ■ во Влахернском храме строителям Успенской Печерской церкви.<sup>89</sup>

Култ Богоматери, связанный ■ влахернскими святынями, приобрел особенное развитие во Владимирском княжестве при Андрее Боголюбском.<sup>90</sup> Помимо Успенского собора во Владимире ■ других богородичных храмов, он возвел на Золотых воротах церковь Положения риз Богоматери,<sup>91</sup> прямо посвятив ее реликвии Влахернского храма и 2 июля, дню ее празднования, поручив Владимир покровительству ризы подобно Константинополю. Расположение в городе Успенского собора и церкви Положения риз косвенным образом следовало сакральной топографии Влахернской базилики ■ ротонды Агия Сорос, хотя во Владимире они не примыкали друг к другу. Икона «Владимирская Богоматерь», привезенная князем

Андреем из Вышгорода, стала главной чудотворной реликвией Успенского собора. И, наконец, при Андрее получает распространение култ Покрова Богородицы, строится церковь Покрова на Нерли. Если култ Покрова и был чисто русским явлением, он основан на почитании влахернской святыни, праздновании Положения риз и видении Богоматери Андреем Юродивым в ротонде Агия Сорос во Влахернах. Это видение было описано в Житии святого, в XII в. переведенном на Руси и получившем широкое распространение, что послужило утверждению праздника 1 октября и развитию иконографии Покрова Богоматери.

Последовательное обращение к влахернскому культу при Андрее Боголюбском соответствовало его политике, в которой он акцентировал связь своего княжения и Ростовской епископии с Константинополем. В легенде о епископе Леонтии Ростовском подчеркивалось его греческое происхождение, чтобы доказать древность ■ важность этой епархии. И, наконец, поход Андрея ■ волжских болгар в 1164 г. сравнивался с походом Мануила Комнина против сарацин (1158 г. ?) ■ шесть этих побед во Владимире по константинопольскому образцу был установлен праздник Спаса 1 августа.<sup>92</sup>

\* \* \*

Икона «Владимирская Богоматерь», по-видимому, была списком с чудотворного образа Влахернской базилики. Она уподоблена ■ Сказании о чудесах иконы Владимирской Божией матери Ковчегу Завета, подобно самой Деве Марии, ■ также ее ризе, хранившейся в ротонде Агия Сорос во Влахернах. Процесия перенесения иконы ■ Вышгорода во Владимир уподоблена еженедельной литии из Влахерн ■ Халкопратию, учрежденной по образцу иерусалимской успенской процессии из Сиона в Гефсиманию. Практика использования выносных икон коренится в этой константинопольской литии. В тексте Сказания содержится сведения об использовании Владимирской иконы ■ качестве заалтарной ■ выносной, перемещавшейся ■ церкви. Чудотворение вод от омовения Владимирской иконы, описанное в Сказании, также могло восходить к ритуалам Влахерн, где была часовня источника. Появление Владимирской иконы на Руси было одним из звеньев русской традиции влахерн-

ского культа Богоматери как защитницы города, известной по крайней мере с XI в. Этот культ ярко проявился в легенде Киево-Печерского монастыря о постройке ■ декорации Успенской Печерской церкви, ■ других Успенских храмах, в широком распространении на

Руси списков с влахернских образов Богоматери. Особенно отчетливо он проявился во Владимирском княжестве: ■ постройке Успенского собора и церкви Положения риз ■ Золотых воротах во Владимире, ■ распространении культа Покрова Богоматери ■ его иконографии.

<sup>1</sup> Иакин Г. Ю. О церкви Успения Богородицы Пирогошей // Древние ■ Киевская Русь. Киев, 1989. С. 170, 177; *Тамил-Вурп* М. Богородица Владимирская // ЗЛУ. 1985. Т. 21. С. 29—50. См. историографию (далее — *Тамил-Вурп*, 1985); ГТГ: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV в. М., 1995. С. 35—40. № 1 (далее — ГТГ. Каталог, 1995); Богоматер Владимирская (К 800-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 ■ густа (8 сентября) 1395 года: Сб. материалов. Каталог выставки. М., 1995 (далее — Богоматер Владимирская, 1995); Шенникова Л. А. Чудотворная икона «Богоматер Владимирская» как «Одигитрия» или «Луки» // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лядов. М., 1996. По Д. С. Лихачеву, две иконы («Пирогошая» и «Владимирская») должны были быть привезены ■ Константинополя до 1131 г., времени закладки церкви Пирогошей (Успения на Подоле). Это ■ произойти в 1129 ■ 1130 г., когда полочские князья были отгнаны ■ Царьград Мстиславом. См.: Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура ■ времени. Ленинград, 1985. С. 282 (далее — Лихачев, 1985).

<sup>2</sup> ПСРП. М., 1962. Т. 2. С. 482.  
<sup>3</sup> Лихачев, 1985. С. 270—285; *Babić G.* Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone // *Arte christiana*. 1986. N 724. P. ■ (далее — *Babić*, 1986); *Zervu Tognazzi I.* L'iconografia e la «vita» delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odigitria // *Bollettino della Badia Greca di Grottaferata*. 1986. N. S. Vol. 40. P. 262—287 (далее — *Zervu Tognazzi*, 1986).

<sup>4</sup> Лихачев Н. П. Моливздовст с изображением Влачернитиссы // Сб. статей ■ честь академика А. И. Соболевского. (Сб. ОЯЭС. 1928. Т. 101, № 3). С. 145 (далее — Лихачев Н. П., 1928); *Babiy G.* Епитети Богородице коју де грти // ЗЛУ. 1985. Т. 21. С. 272—273 (далее — *Babiy*, 1985). Г. Бабич по традиции датрует бачковскую икону XIV в. Дата около 1100 г. предложена М. Панаготиadis. См.: *Παναγιώτης Μ. Η εικόνα της Παύλας Γλυκοφύλλουας στο μοναστήρι του Πετρίδου (Βακβο) στη Βουλγαρία // Ευρωπαϊκόν. Αφιέρωμα στο Μανόλη Χατζιγάκη. Αθήνα, 1992. P. 459—468. Πιν. 233—242.*

<sup>5</sup> Другим сравнительно распространенным зяте-том образов «ласкающей» Богоматери был «Елеуса» (славянский — «Милостивая»), который встречался ч-тремя ■ памятниках такой иконографии византийского времени. См.: *Babiy G.*, 1985. С. 273—275. Он многократно встречается ■ с образами другой иконографии. Возможно, ■ случае «ласкающей» Богоматери это был ■ просто зяте, по топонимический зяте, по имени церкви Богоматери Елеусы, где могла быть такая икона. См.: *Walter Ch.* Further notes on the Deesis // *REV.* 1970. Vol. 28. P. 165—168 (далее — *Walter*, 1970); *Grabar A.* L'Odigitria et l'Eileousa //

ЗЛУ. 1974. Т. 10. P. 3—14; *Grabar A.* Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // *Cah. Arch.* 1976. Vol. 25. P. 146 (далее — *Grabar*, 1976). Однако, была ли ■ такой иконографии ■ этой церкви, неизвестно. См.: *Patterson Seuchen N.* Virgin Eleousa // *The Oxford Dictionary of Byzantium*. New York; Oxford, 1991. Vol. 3. P. 2171; *Бумырский М. Н.* Византийское богослужение у ■ согласно типичу монастыря Пантократора 1136 г. // Чудотворная икона ■ Византии ■ Древней Руси. С. 145—158. Если же такая ■ была в церкви Богоматери Елеусы, ■ быть ■ из ■ Влахернской иконы, поскольку пер- ■ была построена лишь между 1118 и 1136 гг.

<sup>6</sup> *Cameron A.* The Theotokos in Sixth-Century Constantinople // *Journal of Theological Studies*. 1978. N. S. Vol. 29. P. 87.

<sup>7</sup> *Janin R.* La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin: Première partie: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique. T. 3: Les églises et les monastères. Ed. 2<sup>e</sup>. Paris, 1989. P. 161—171 (далее — *Janin*, 1989). Дата пожара 1069 г. уточнена В. Зайбтом. См.: *Seibt W.* Der Bildtypus der Theotokos Nikopoies: Zur Ikonographie der Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernen-Kirche wiederaufgefunden wurde // *Byzantina*. 1985. T. 13. S. 554. Note 16 (далее — *Seibt*, 1985).

<sup>8</sup> *Janin R.* Constantinople byzantine: Développement urbain et répertoire topographique. Ed. 2<sup>e</sup>. Paris, 1964. P. 123—124; *Müller-Wiener W.* Bildlexikon zur Topographie Istanbul. Tübingen, 1977. S. 223—224.

<sup>9</sup> *Janin*, 1989. P. 166—169.

<sup>10</sup> ГТГ. Каталог, 1995. С. 121. Кат. № 48.

<sup>11</sup> *Сергий, архиеп.* Владимирский. Святыи Андрей, Христа ради Юродивый и празяник Покрова Пресвятыя Богородицы. СПб., 1898; *Grabar*, 1976. P. 153—164; *Beltin-Ihm*, 1976. S. 59—61; *Rydén L.* The Vision of the Virgin at Blachernae and the Feast of Pokrov // *Analecta Bollandiana*. 1976. Vol. 94. P. 63—82; *Hurwitz E. S.* Prince Andrej Bogoljubski: The Man and the Myth. Firenze, 1980 (Studia Historica et philologica. Vol. 12: Sectio Slavica. T. 4). P. 69—78; *Rydén L.* The Life of Saint Andrew the Fool. Uppsala, 1995. Vol. 2: Text, Translation and Notes: Appendices // *Acta Universitatis Upsaliensis: Studia Byzantina Upsaliensis*. Vol. 4/2. P. 224—225, 343—344.

<sup>12</sup> *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 58—93 (далее — *Кондаков*, 1915); *Papadopoulos J. B.* Les palais et les églises des Blachernes. Thessalonique, 1928. P. 25—30; *Тамил-Вурп М.* Врата Слова: Ка лику и значенью Влахернитисы // ЗЛУ. 1972. Т. 8. С. 61—85 (далее — *Тамил-Вурп*, 1972); *Beltin-Ihm Ch.* «Sub Matris Tutela». Heidelberg, 1976. S. 38—57 (далее — *Beltin-Ihm*, 1976); *Grabar*, 1976. P. 146—154; *Grabar A.* Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge // *Cah. Arch.* 1977. Vol. 26. P. 170ff.; *Patterson Seuchen N.* Virgin Blachernitissa // *The Oxford*

Dictionary of Byzantium. New York; Oxford, 1991. Vol. 3. P. 2170; Hunger H. Heimsuchung und Schirmherrschafft über Welt und Menschheit: Μήτρξ θεού η' Επικροτης // Studies in Byzantine sigillography / Ed. N. Oikonomides. Washington, 1995. Vol. 4. S. 33–42. Кроме того, известны изображения Богоматери Агнесотисы Халкопратийской с [Влахернитисса]. См.: Ковдаков, 1915. Т. 2. С. 63; Тамил'Вурш, 1972. С. 81–85. В некоторые периоды во Влахернских людях переносилась [Одигитрис], [упоминает] Актокий Новгородский в ковче XII в. и Кадия во второе положение XIV в. См.: Janin, 1969. P. 204–205. Известны познания вехские списки Богоматери Одигитрис с зпигитом [Влахернитисса]. См.: Ковдаков, 1915. Т. 2. С. 64; Соколова И. М. Икона [Богоматери Влахернская] // Успенского собора Московского Кремля // ДРП: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 413–427. Об иконе Богоматери Никопеи во Влахернах см. примеч. 15.

<sup>13</sup> Zervou Tognazzi, 1986. P. 262–287, особенно P. 274–275. К. Бельтинг-Им также полагает, что [в асиде] Агга Сорос был образ Оранты. См.: Belting-Ihm, 1976. S. 38–57. По поводу предполагаемого почитания [в Влахернах тронного образа Богоматери с младенцем уже] Н. П. Ковдаков, комментируя Еринию Дионисия Фурнографита. См.: Ковдаков, 1915. Т. 2. С. 102–103. Известно [в мозаичном тронном образе Богоматери с младенцем и изображением Льва I с членами императорской [в первоначальной декорации V в.] над алтарем в асиде ротонды Агга Сорос. Эта [была, по-видимому, уничтожена Константином Копроником. Сведения [содержатся в описании обретения ризы Богоматери с трех рукописей — Sinai, гр. 491; Paris, гр. 1447; Pal. гр. 317. См.: Wenger A. Notes inédites sur les empereurs Théodose I, Arcadius, Théodose II, Léon I // 1952/1953. Vol. 10. P. 54–59. Возможно, после восстановления иконопочитания образ такой иконографии был возобновлен во Влахернах, хотя [в другой часовне].

<sup>14</sup> Grumel V. Le «miracle habituel» de Notre-Dame des Blachernes // Constantinople // Echos d'Orient. 1931. Vol. 30. P. 129–146; Zervou Tognazzi, 1986. P. 274–275. Первым предположение о существовании влахернской иконы Богоматери «ласкающей» высказал Н. П. Лихачев. См.: Лихачев Н. П., 1982. С. 145. В. Забйт полагает, что это была икона Богоматери Епискенсис, [Знаменное]. См.: Seibt, 1985. S. 560–561.

<sup>15</sup> Васильевский В. Г. Русско-византийские отрывки: Житие Стефана Нового // Труды В. Г. Васильевского. СПб., 1912. Т. 2, вып. 2. С. 307; Simeone Metafraste. Vita di S. Stefano minore / Introd., testo critico, trad. e note a cura di F. Iadevaia. Messina, 1984. P. 69. Кроме того, К. Бельтинг-Им и И. Зерву Тоньядис считают икону, с которой происходило «обычное чудо» во Влахернах, также той живописной иконой [с дереве, которая была [с стене из-за] по приказу Константина Копроника, икону обретенную при реставрации Романа III Аргира в 1031 г. [с затем не пострадала в пожаре 1069 г. См.: Belting-Ihm, 1976. S. 51–52; Zervou Tognazzi, 1986. P. 264–265, 270–272, 274–275. Как [Э. Трапп на основании] Скилиды, [икона изображала Богоматери, держащую младенца перед грудью. См.: Trapp E. Eine wiedergefundene Ikone der Blachernerkirche: Zur Interpretation von Skylitzes 384, 23–28 // JÖB. 1985. Bd 35. S. 193–195. По мнению К. Бель-

тинг-Им и В. Забйт, образ, обретенный в 1031 г., представлял Богоматери Никопею. См.: Belting-Ihm, 1976. S. 51–52; Seibt, 1985. P. 551–561. Однако, насколько [известно, изображений Богоматери Никопеи [«Влахернитисса» не сохранилось.

<sup>16</sup> Grabar A. L'Iconoclasme Byzantin: Dossier archéologique. Paris, 1957. Fig. 141; Mango C., Hawkins J. W. The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Painting // DOP. 1966. Vol. 20. Fig. 41.

<sup>17</sup> Lazarev P. В. История византийской живописи. М., 1986. Т. 2. Ил. 478–481.

<sup>18</sup> Ousterhout R. The Virgin of the Chora: An Image and its Contexts // The Sacred Image East and West / Ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. (Illinois Byzantine Studies. Urbana, 1995. Vol. 4). P. 91–109.

<sup>19</sup> Patterson Ševčenko N. Icons in the Liturgy // DOP. 1991. Vol. 45. P. 45–58 (далее — Patterson Ševčenko, 1991).

<sup>20</sup> Van Esbroeck M. Le culte de la Vierge de Jerusalem // Constantinople aux 6<sup>e</sup>–7<sup>e</sup> siècles // REB. 1988. Vol. 46. P. 181–190 (далее — Van Esbroeck, 1988).

<sup>21</sup> Patterson Ševčenko, 1991.

<sup>22</sup> Ключевский В. О. Сказание [с чудесах Владимирской] Матери. СПб., 1878.

<sup>23</sup> Насонов А. Н. История русского летописания: XI–начало XVIII в. М., 1969. С. 139–141; Словарь [византизма] Древней Руси. Вып. 1: (XI–первая редакция Сказания об [Владимирской Богоматери] Вступ. ст. и предисл. В. А. Кучкина, Т. А. Суминой // Чудотворная [в Византии] Древней Руси. С. 476–609 (далее — Кучкин, Сумникова, 1996); Гребенюк В. П. Икона Владимирской Богоматери и духовное [Москвы. М., 1997. С. 21–38, 150–161 (далее — Гребенюк, 1997).

<sup>24</sup> Кучкин, Сумникова, 1996; Гребенюк, 1997.

<sup>25</sup> БЛДР. 1997. Т. 4. С. 218–220.

<sup>26</sup> Даркевич В. П. Образ царя Давида во ро-сузальской скульптуре // КСИА. 1964. Вып. 99. С. 46–53; Лишиц Л. И. К вопросу о реконструкции программы росписей Владимиро-Суздальской Руси XII в. // Дмитриевский собор — Владимир: К 800-летию [М., 1997. С. 160–161.

<sup>27</sup> Иоанн Дамаскин. Второе похвальное Слово на Всечестное Успение Пресвятой Богородицы // Пер. М. Е. Козлова // Творения Преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и [трактаты, Слова на богородичные праздники. М., 1997. С. 284–285 (далее — Иоанн Дамаскин, 1997).

<sup>28</sup> Лопарев Хр. Старое свидетельство [положения ризы Богородицы во Влахернах [исследования] применительно к наместнику русских [Византию в г. // 1895. Т. 2, вып. 4. С. 583–626 (далее — Лопарев, 1895); Wenger A. L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècles: Études et documents. Paris, 1955. P. 133 (далее — Wenger, 1955); Cameron A. The Virgin's robe: episode in the history of early seventh-century Constantinople // Byz. 1979. Vol. 49. P. 50. Note 40 (далее — Cameron, 1979).

<sup>29</sup> Милеев. Июль. Т. 2, ч. 2. М., 1988. С. 71–72 (далее — Милеев, 1988).

<sup>30</sup> ПСРЛ. СПб., 1908. Т. 2. С. 581; Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси. XII век: Владимир, Боголюб. М., 1969. С. 130–134, 160–162, 201–202, 354–360; Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. М., 1961. Т. 1. С. 337–339 (далее —



Воронин, 1961); Высоцкий А. М. Храм Иезекииля как источник наружного скульптурного декора владимиро-суздальских храмов: *sic et non* // ДРИ: Русь — страны византийского мира: XII (в печати). Важно отметить, что первоначально Владимирскую икону перенесли в Боголюбово, где — находилась до 1160 г. См.: Вышгородов А. И. История кафедрального Успенского собора — губернского города Владимира. Владимир, 1891. С. 9. Примеч. 2. Так, путь — Вышгород — Владимир лежит через Боголюбово, где, подобно императору Маркину, — Андрей строит новый храм в долине.

<sup>31</sup> Frolow A. Le Znamenie de Novgorod: les origines de la légende // *Revue des études slaves*. 1949. Vol. 25. P. 50—52, 54—55, 61—63, 71 (далее — Frolow, 1949).

<sup>32</sup> Pallas D. I. Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: Das Ritus — das Bild. München, 1965. S. 69—75, 87—106, 308—332 (далее — Pallas, 1965); Walter, 1970; Belting H. An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium // *DOP*. 1981. Vol. 34/35. P. 2—16 (далее — Belting, 1981); Belting H. Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1991. S. 253—291; Patterson Ševčenko, 1991.

<sup>33</sup> Анисимов А. И. Владимирская — Божией Матери // СК. 1928. Т. 1. Перевод: Богоматерь Владимирская. 1995. С. 45.

<sup>34</sup> БЛДР. Т. 4. С. 218—219.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же. С. 220—221.

■ Беляев Д. Ф. Byzantina: Очерки, материалы и — по византийским древностям. СПб., 1893. Кн. 2: Ежедневные — воскресные приемы византийских царей — праздничные выходы — в храм Св. Софии в IX—X веках. С. 162; Pallas, 1965. S. 69—75; Darrouzes J. Saint Sophie de Thessalonique d'après — rituel // *REB*. 1976. Vol. 34. P. 63 (далее — Darrouzes, 1976); Cotsonis J. A. Byzantine Figural Processional Crosses. Washington, 1994. P. 10—11, 25—26, 37, 44—46 (далее — Cotsonis, 1994); Galavaris G. The Cross in the Book of Ceremonies by Constantine Porphyrogenitus // *Θυρία στὴ μνήμη τῆς Ἀσκαρίνας Μοῦρας*. Αθήνα, 1994. P. 95—99.

<sup>38</sup> Сказание — и чудеса Феодоровской иконы Богоматери — Костроме / С предисл. И. В. Басманова // Вестник археологии и истории. СПб., 1909. Вып. 19. С. 217 (далее — Сказание, 1909); Опись Коловецкого монастыря 1549 г. // АЕ за 1971 г. М., 1972. С. 342; Опись Покровского женского монастыря в Суздале 7105/1597 года // Георгиевский В. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927. С. 12, 41, 51, 52, 54, 56; Описная Книга Суздальского Спасо-Евфимиева монастыря — года // Ежегодник Владимирского Губернского статистического комитета. Владимир, 1878. Т. 2. С. 19, 21, 23.

<sup>40</sup> Кашеице Н. В. Новоткрытые фрески алтари церкви Троицы в Вязьме. Доклад в Отделе древнерусского искусства — ГИИ. Апрель 1997 г. Многократно встречается изображение «Богоматери Владимирской» — как запертой — XVII в. См., — пример: Богоматерь Владимирская, 1995. С. 120—121, 139, 140. Кат. № 22, 33, 34.

<sup>41</sup> Cotsonis, 1994. P. 10—11, 25—26, 37, 44—46.

<sup>42</sup> Сказание, 1909. С. 222, 226.

<sup>43</sup> Darrouzes, 1976. P. 69—70.

<sup>44</sup> Walter, 1970; Epstein A. W. The Middle byzantine Sanctuary Barrier: Temple or Iconostasis? // *Journal*

of the British Archaeological Association. 1981. Vol. 134. P. 1—28 (далее — Epstein, 1981).

<sup>45</sup> Летописец Переяславля Суздальского (Летописец русских царей) // ПСРЛ. М., 1995. Т. 41. С. 87—88.

<sup>46</sup> «И вкесни — [икону] — прелепный храм славного ея Успения, — Соборная — Апостольская церковь Руская Матрополи, — поставивши — в кюте — десной стране, идеже — доныне стоит зрима — поклонаема всеми». См.: Книга Степенная. М., 1775. Ч. 1. С. 552.

<sup>47</sup> Pallas, 1965. S. 87—106, 308—332; Вокотокос-лос П. Βυζαντινὸς εἰκόνες. Αθήνα, 1995. P. 19, 203, 206, 208, 215; Βακαλόα Э. Литургия и искусство в XII в.: (По материалам — живописи — территории Болгарии) // ДРИ: Русь — страна византийского мира: XII в. (в печати); Belting, 1981. P. 7—10; Patterson Ševčenko, 1991. P. 54.

<sup>48</sup> Этингоф О. Е. К иконографии «ласкающей Богоматери» («Гликофилусы») // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 96—116.

<sup>49</sup> Walter, 1970. P. 163—164.

<sup>50</sup> Walter, 1970. P. 164.

<sup>51</sup> Epstein, 1981. P. 21. Fig. 8.

<sup>52</sup> Donopce, 1895. С. 602; Wenger, 1955. P. 132.

<sup>53</sup> Der Nersessian S. The Illustrations of the Metaphrastian Menologium // *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend*. Princeton, 1955. P. 230. Fig. 9; Grabar, 1976. P. 152. Fig. 9.

<sup>54</sup> Стержикова И. А. Новгородские кратеры — «Богоматери Знамение»: Некоторые проблемы иконографии // ДРИ: Балканы. Русь. С. 318.

<sup>55</sup> Janin, 1969. P. 163.

<sup>56</sup> Michaelis Attaliatae. Historia. Bonn ed. P. 153. 4—14; Kondakos, 1915. Т. 2. С. 60—61; Grabar A. Manoussakas M. L'illustration du manuscrit de Skylitzes de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Venice, 1979. Fig. 221.

<sup>57</sup> По мнению В. А. Антоновой и Н. Н. Воронина, это была двусторонняя — «Спас Златые власы» из ГИТ. См.: Антонова В. М. Памятники живописи России — Великого. Дяс. — канд. искусствовед. М., 1947. С. 65; Воронин Н. Н. О некоторых рельефах Георгиевского собора — Юрьеве-Польском // СА. 1962. — 1. С. 141—146; Воронин Н. Н. Сказание — победе — болгарями 1164 г. — праздник Спаса // Проблемы общественно-политической истории России — славянских стран. М., 1993. С. 88—89. — научу задачу — входит комментарий этой концепции.

<sup>58</sup> Возможно, это был монастырь с деревянной церковью, — упомянутой — источниками, от которой — сохранилось фундаментом.

<sup>59</sup> Patterson Ševčenko, 1991. P. 50—54.

<sup>60</sup> ПСРЛ. СПб., 1851. Т. 5. С. 9—10; ПСРЛ. СПб., 1848. Т. 4. С. 12; Frolow, 1949. P. 55—71; Повесть о Ефросинии Полоцкой // Памятники старинной русской литературы, изданные графом Григорием Куселевым-Безбородко. СПб., 1862. Вып. 4. С. 176; Шакина И. А. Богоматерь Ефесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной // Чудотворная — Византизм — Древней Русь. С. 200—251.

<sup>61</sup> БЛДР. Т. 4. С. 218—219.

<sup>62</sup> Мняев, 1988. С. 65, 70. М. Пляханова отмечает параллелизм — «Слова — чудеса пресвятыя Богородица егда принесена бысть икона — образа ея, юже написа Лука евангелист, от града Володимера в славный еси град Москву» и молитв служб по Покров. См.: Пляханова М. Сюжеты — Москов-

ского царства. М., 1995. С. 40—41. По-видимому, объяснение явления в том, что все тексты коренятся в традиции празднования Положения риз.

■ БДР. Т. 4. С. 220—223; Гребенюк, 1997. С. 31—37.

■ Микел, 1988. С. 68.

■ Japin, 1969. P. 162, 166—169.

■ Иоанн Дамаский, 1997. С. 284.

67 Айналов Д. В. История древнерусского искусства. Пг., 1915. Вып. 1: Киев. С. 209—253 (далее — Айналов, 1915/1); Воронин Н. Н. Из истории русско-византийской церковной борьбы XII в. // ВВ. 1965. Т. 26. С. 192 и сл. (далее — Воронин, 1965); Лихачев, 1985. С. 270—285; Шапов Я. Н. Политические концепции о месте страны в мире и общественной мысли Руси XI—XIV вв. // Древнейшие государства на территории СССР, 1987. М., 1989. С. 161—165 (далее — Шапов, 1989).

68 ПВЛ / Подгот. текста, пер. и коммент. Д. С. Лихачева. Изд. 2-е. СПб., 1996. С. 13, 149, 405—406, 598.

■ ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. Стб. 531—532. Приводим в переводе Д. С. Лихачева. См.: Лихачев, 1985. С. 280—281.

70 Айналов Д. В. Мемории св. Климента и св. Марии в Херсонесе. М., 1915. С. 17—24; Якобсон А. Л. Раннесредневековый Херсонес. М.; Л., 1959 (МИА. Т. 63). С. 202.

71 БДР. Т. 4. С. 296—301, 304—307, 640—641.

72 Там же. С. 302—305; 308—311.

73 Воронин, 1965. С. 193.

74 Maertens Th. Le développement liturgique et biblique du culte de la Vierge // Paroisse et Liturgie. 1954. N 4. P. 237.

75 Кондаков Н. П. Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1886. С. 17—31; Belting-Ihm, 1976. S. 49—50. Note 47.

76 Van Ebroek, 1988. P. 188.

77 Wenger, 1955. P. 139.

78 Раппопорт П. А. О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры // ВВ. 1984. Т. 45. С. 186—191 (далее — Раппопорт, 1984); Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура. СПб., 1993. С. 40.

79 БДР. Т. 4. С. 310—311.

80 Раппопорт, 1984. С. 187.

81 Раппопорт, 1984. С. 190—191.

82 Айналов, 1915/1. С. 209—253.

83 Раппопорт, 1982. С. 19, 21—22, 45, 51, 54—56, 58—59, 61, 67, 69, 72, 74—76, 89, 99, 105, 108—109, 114—115; Шапов, 1989. С. 161—165.

■ Айналов Д. В. К вопросу о строительной деятельности св. Владимира // Сборник в память св. равноапостольного князя Владимира. Пг., 1917. Вып. 1. С. 26—28; Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. (По рукописи Московского Главного Архива Министрства Иностранных Дел). М., 1897. Вып. 2: От Дестера до Москвы. С. 52, 73; Belting-Ihm, 1976. S. 47, 58—61; Сарабянов В. Д. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половиной XII в. // ВВ. 1994. Вып. 4. С. 269.

85 Кондаков, 1915. Т. 2. С. 74, 89.

86 Кондаков Н., Толстой И. Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1899. Вып. 6: Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. С. 130, ил. 149; С. 134, 156; Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богородица Знамение»: Некоторые проблемы иконографии // ДРИ: Балканы. Русь. С. 228—310; ГТГ. Каталог, 1995. С. 68—70; № 15; С. 60—63. № 11.

87 Успенские М. И., В. И. Заметки о древнерусском иконописании: Известные иконописцы и произведения. СПб., 1901. С. 18—23, 28—29; ГТГ. Каталог, 1995. С. 70—72. № 16.

88 Кондаков, 1915. Т. 2. С. 327—328; Лазарев В. Н. Иконы XII—XIII веков // Лазарев В. Н. Русская иконопись: От начала XVI века. М., 1963. С. 169. № 28.

■ ГТГ. Каталог, 1995. С. 70—72. № 16.

■ Воронин, 1965. С. 192 — сл.

91 Воронин, 1961. С. 121.

■ Воронин, 1965. С. 192 — сл.; Ševčenko I. Russo-Byzantine Relations after the Eleventh Century // Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 1967. P. 95; Филипповский Г. Ю. «Слово» Андрея Боголюбского о празднике 1-го августа // Памятники истории и культуры. Ярославль, 1983. Вып. 2. С. 75—84.

Olga Etinhof (Moscow)

## THE VIRGIN OF VLADIMIR AND THE TRADITION OF THE VENERATION OF THE VIRGIN IN BLACHERNAI TO RUSSIA IN THE 11th—12th CENTURIES

### Summary

Acad. D. Likhachev and Prof. G. Babić and I. Zervou Tognazzi suggested that the bilateral processional icon of the Virgin, which was brought to Kiev from Constantinople in about 1130 and which is known as the Virgin of Vladimir, was actually a copy of a venerated icon from the church in Blachernai. This identification is based, above all, on the fact that the epithet «Blachernitissa» is found thrice on the images of the Virgin of the Tenderness

of about 1100, namely, on the lead seal and two icons from St. Catherine's monastery on Mount Sinai and in Bačkovo. As early as the 6th century, the church in Blachernai became the second largest church after St. Sophia in the number of its clergy and significance in Constantinople. Under the Comneniens, after its restoration in 1077, its significance became even greater as Alexis Comnenus rebuilt the Blachernai palace and the court move in it to make the Blachernai church an Imperial one. There is no unanimity as to the iconography of the Blachernai images of the Virgin. Prof. Zervou Tognazzi came to the conclusion that there was an ancient miracle working icon of the Tenderness at the main basilica. It is this icon, according to her, that was described in many sources speaking about «habitual miracle». It was placed not in the sanctuary but to the right of it in the transept. The Virgin of Vladimir could be ■ copy of precisely this Blachernai shrine.

The use of processional icons is rooted in the service of the Virgin which was celebrated weekly, on Fridays, in Blachernai. In the Legend about miracles performed by the Virgin of Vladimir, dating from 1163—1164, the translation of the icon by Prince Andrew Bogoliubsky from Vyshgorod to Vladimir is likened to the translation of the Ark of Covenant in the Old Testament. This passage echoes the 2nd Homily by St. John of Damascus at the feast of the Dormition of the Virgin in which he likens the procession with Mary's body from Sion to Gethsemany to the moving of the Ark from Sion to Solomon's Temple. The translation of the Virgin of Vladimir probably imitates the Constantinopolitan procession patterned after the liturgical procession in Jerusalem goes from Sion to Gethsemany, while the Constantinopolitan litany from Blachernai hill to Chalkoprateia. Similarly, the way from Vyshgorod to Vladimir principality goes down from ■ hill to the valley. This parallelism probably represents likening between the Ark of Covenant and not only the Virgin herself but also her Robe as the most important shrine kept in Blachernai. Prof. Frolov points to the influence that the Byzantine hagiography made on Russian legends about icons depicting the translation of shrines, in this case, probably the Virgin's Robe itself.

Russian chronicles make no mention of the use of the Virgin of Vladimir in the liturgy or litanies of the 12th century. The Legend about the Vladimir icon, along with the greek sources, can throw light on the place these icons occupied in churches and how they were used in the liturgy.

The Legend also speaks about cases of healing by the water used to wash the Virgin of Vladimir. There are five miracles of this kind, beginning from the forth the eighth, but the first one is also associated with ■ rescue in the water of the Vazuza river. Canon 4 of the Deposition of the Robe by Joseph the Hymnographer repeats the motif of healing by Robe as a spring. The miraculous power gained by water through washing the Virgin of Vladimir may be rooted in the rituals of the Blachernai spring.

The appearance of the Vladimir icon in Russia constitutes ■ link in the traditional veneration of the Virgin of Blachernai in Kiev where the cult of the Virgin developed, like in Constantinople, ■ the protectress of the city.

Chrysanthé Mavropoulou-Tsioumi (Thessaloniki)

**I**m Jahre 1993 brachte Sotiris Kissas, der damals zuständige Direktor für die byzantinische Denkmäler von Beroia, zwei wichtige Werke aus der Kirche der Gottesmutter Perivleptos von Beroia zur Restaurierung ins Archäologische Museum der Stadt. Ihr Zustand war ■ schlecht, daß die Darstellungen kaum zu erkennen waren. Es handelt sich einerseits um eine Ikone der Gottesmutter (Panagia Eleousa) von sehr großem Format ( $1.63 \times 1.03$  m), womöglich handelt es sich um die größte Ikone der Gottesmutter in Beroia; ferner um das große Epistylon des Templs, dessen Länge  $9.68 \times 0.67$  ■ mißt.

Während der Restaurierung stellte sich heraus, daß die Ikone übermalen ist und über mindestens eine weitere Schicht verfügt. Durch den unerwarteten Tod von Sotiris Kissas im August 1994 wurde die Untersuchung des Werkes vorerst eingestellt.<sup>1</sup>

Die Gottesmutter in Halbfigur und in übernatürlicher Größe nimmt das Zentrum des Bildes ein. Die mächtige Gestalt breitet sich über die gesamte Breite der Bildfläche aus. Nur wenig goldener Grund läßt sich erkennen. Sie erscheint in leichter, seitlicher Wendung n. l. und wirkt würdig und erhaben. Mit der rechten Hand hebt sie das sich zärtlich ■ ihrer Wange schmiegende Christkind leicht empor, so daß es ihr bis zur Schulter reicht; die linke Hand findet sich in der charakteristischen Geste wieder, die Fläche nach innen gekehrt. Mit einer innigen Bewegung umhalst

der Sohn die Mutter, die Finger der linken Hand lassen sich hinter dem Hals erkennen. An der Stelle der Rechten, mit der sich das Kind am Maphorion zu halten sieht, sind die Details leider nicht gut sichtbar. Es werden hier drei Fragen aufgeworfen: Erstens, ob die Ikone für die konkrete Kirche geschaffen oder ob sie in dieselbe ■ einem späteren Zeitpunkt transprotiert wurde, zweitens, in welcher Zeit sie sich einordnen läßt und drittens der Ort, in dem sie gemalen wurde.

Historische Beweise, die zur Klärung der ersten Frage beitragen könnten, bleiben aus. Deswegen orientierte sich die Forschung zunächst im Inneren der Kirche. Zwei Indizien helfen hier weiter. In der Kirche existieren zwei ähnliche Darstellungen der Gottesmutter. An erster Stelle ist eine Wandmalerei in der westlichen Außenwand des südwestlichen Pfeilers zu nennen: die Gottesmutter wird hier in einem ähnlichen Typus abgebildet, zu lesen ist die Inschrift «ΠΕΡΙΒΑΛΕΠΤΟΣ».<sup>2</sup> Der Zustand der Wandmalerei ist schlecht, doch die Körperproportionen und andere Stilelemente, die noch zu erörtern sind, ließen meines Erachtens eine Datierung nach der Mitte des 14. Jahrhunderts zu.

An zweiter Stelle möchte ich eine Ikone der Gottermutter-Eleousa im heutigen Templon anführen, in demselben Format wie die hier besprochene Ikone: es handelt sich wiederum um ungefähr denselben Typus und muß im 18. Jhd. angefertigt und an Stelle der älteren plaziert worden sein; letztere wurde aufgrund ihres schlechten Zustandes ■ die nördliche Wand angebracht.<sup>3</sup>

Eine dritte nicht gereinigte Wandmalerei mit der Darstellung der Gottesmutter Hodegetria mit dem Beinamen «Perivleptos», sehr

\* Das vorliegende Manuskript gibt in unveränderter Fassung das im Rahmen des hiesigen Kolloquiums vorgelegte Referat wieder. Für sprachliche Hilfe bin ich Frau Dr. Stella Lavva (Aristoteles Universität / Thessaloniki) zu Dank verpflichtet.



Gottesmutter-Ikone — der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts



Gottesmutter-Perivleptos. Wandmalerei in der Perivleptos Kirche von Beroia. Nach der Mitte des 14. Jahrhunderts



Gottesmutter-Eleousa. Ikone im Tempion der Perivleptos Kirche von Beroia. 18. Jahrhunderts



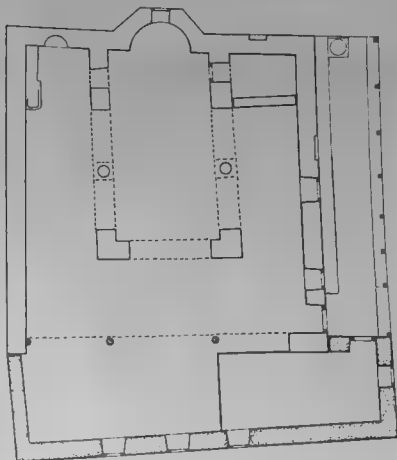
Gottesmutter-Hodegetria mit dem Beinamen Perivleptos. Wandmalerei in der Perivleptos Kirche von Beroia. 18. Jahrhunderts

wahrscheinlich des 18. Jhdts., findet sich in einer Nische im Diakonikon.<sup>4</sup> Daher ist anzunehmen, daß der Beiname «Perivleptos» sich weniger auf den ikonographischen Typus als vielmehr auf den byzantinischen Beinamen der Kirche bezieht. In der hier besprochenen Ikone läßt sich falls vorhanden der Beiname nicht erkennen. Eine Beziehung mit der Wandmalerei aus dem 14. Jhdtd. und der Ikone aus dem 18. Jhdtd. ist meines Erachtens nicht zu leugnen.

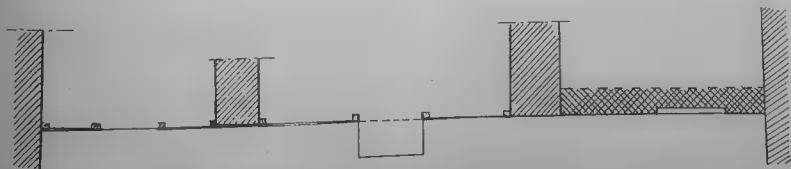
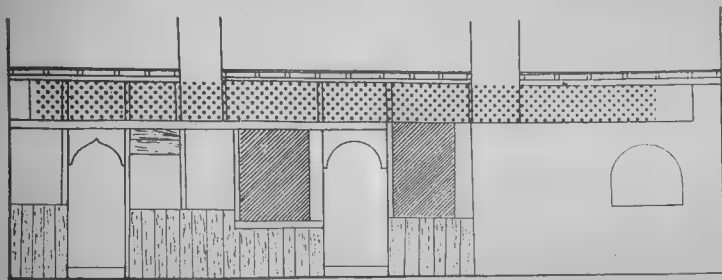
Die Möglichkeit, daß unsere Ikone einen Teil des byzantinischen Tempions bilden könnte, war der nächste Gedanke. Unproblematisch ist diese Untersuchung jedoch nicht. Durch die Jahrhunderte mußte das Monument vieles erleiden: die Abnutzung durch die Zeit, dazu Kriege, Brände, Erdbeben, die Beschädigungen während der türkischen Besatzungszeit, lassen uns in vielem im Unklaren und machen selbst die Rekonstruktion des architektonischen Typus zweifelhaft. Ähnlich erging es den meisten Kirchen von Beroia. Die heutige Form der Kirche kann

als Ergebnis des Versuchs angesehen werden, sie durch die türkische Besatzungszeit zu erhalten. Über die ursprüngliche architektonische Form herrscht Unklarheit.<sup>5</sup>

Die Breite der Apsis mißt 3.40 m; zwei großformatige Ikonen haben dort Platz, genau wie es heute zu sehen ist. Das Epistylon des Templons nimmt die gesamte Breite von der Prothesis bis zum Diakonikon ein. Nur an der südlichen Wand existiert eine Lücke von 0,54 m, weil dieser Teil während der türkischen Besatzungszeit wieder aufgebaut und ein bißchen erweitert wurde. Es muß angenommen werden, daß das Epistylon, die Ikone der Gottesmutter und wahrscheinlich eine Ikone von Jesu Christi der Kirche angehörten. Letztere konnte zwar noch nicht lokalisiert werden, doch bietet die Christus-Ikone aus dem 18. Jhdt., die heute im Templon existiert, eine Vorstellung davon.<sup>6</sup> In seiner Dissertationsarbeit über die Kirchen von Beroia vertritt Th. Papasotos die Ansicht, daß die Kirche im 15. Jhdt. gebaut wurde, um das Kultbild der Gottesmutter aus dem 14. Jhdt. zu beschützen. Zu diesem Ergebnis kommt er, weil er die



Grundriss der heutigen Perivleptos Kirche  
(nach Th. Papasotos)



Das heutige Templon (nach X. Savopoulou-Katsiki)



Taufe Christi. Wandmalerei in der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts



Gottesmutter im Parekklesion des Chora-Klosters in Konstantinopel

Datierung der Kirche mit der Datierung der Wandmalereien gleichgesetzt und letztere ins 15. Jhdt. datieren zu dürfen glaubt.<sup>7</sup> Das Thema kann nicht als abgeschlossen gelten, diese Frage bedarf m. E. noch einer weiteren Untersuchung. Es kann nämlich keineswegs ausgeschlossen werden, daß das Gebäude älter ist als das Epistylon und die sichtbare Schicht der Ikone, die beide in die Mitte oder auch in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts datiert werden können,<sup>8</sup> wie z. B. die nicht gereinigte Darstellung der Taufe Christi zeigt, die eher in der zweiten Hälfte des 14. Jhds. zu datieren ist.<sup>9</sup>

Wir kommen also zur zweiten Frage, die die Datierung der oberen Schicht der Ikone betrifft. Der ikonographische Typus bietet zwar eine Orientierung, hilft im wesentlichen jedoch nicht weiter, zumal Ikonen dieser Art in diversen Variationen und Stiltendenzen in Beroia während des 14. Jhdt. bis ungefähr um 1400 angefertigt wurden.<sup>10</sup> Das Thema des ikonographischen Typus hat Ch. Baltoyanni eingehend

studiert und liefert eine Reihe solcher Beispiele.<sup>11</sup>

Es muß hier festgehalten werden, daß sich unsere Ikone, von einigen Differenzierungen abgesehen, sich dem Typus der sehr bekannten konstantinopolitanischen Gottesmutter der Vladimir-Ikone aus dem 12. Jhdt.<sup>12</sup> anlehnt und auch enge Beziehungen zur Darstellung der Gottesmutter im Parekklesion der Chora-Klöster (14. Jhdt.) aufweist.<sup>13</sup> Die Ikone von Beroia unterscheidet sich von ihr durch die gekreuzigten Beine und die Plazierung der linken Hand der Gottesmutter. Auch lassen sich die Finger der linken Hand am Hals der Gottesmutter erkennen. Die gekreuzigten Beine, die den eschatologischen Gehalt des Bildes ausmachen, sind ein klarer Hinweis auf das Opfer Jesu Christi für die Rettung der Menschheit. Auf die speziellen Umstände des 14. Jahrhunderts ist vielfach hingewiesen worden: aufeinanderfolgende Staatskrisen, der Kampf ums Überleben, allgemeine Besorgnis und Pessimismus wirken sich auf die Wahl der Bilder aus, die von der in-





Gottesmutter-Ikone ■■■ der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts. Detail

tellektuellen Schicht bestimmt wird.<sup>14</sup> Die zwei, allerdings schwer beschädigten Engel oben links und rechts im Bild tragen entscheidend zum dramatischen Charakter des Bildes bei und erinnern an die Gottesmutter der Passion. Aus dieser Perspektive verbleibt der Eindruck, daß das Bild eine Stufe weiter ist als das entsprechende des Chora-Klosters, aber auch nicht den Typus des gelagerten Christus erreicht, dem man im 15. Jhdt. begegnet.<sup>15</sup>

Die stilistische Auffassung weist besser auf die entsprechende Epoche hin. Charakteristisch für den Mutter-Sohn-Komplex ist die Spannung des Christuskörpers sowie die Spannung im Gesicht der beiden Figuren. Auch der starke Kontrast zwischen dem dunklen Maphorion der Gottesmutter und dem leuchtend weißgeblühten Ärmelchiton von Christi hebt sich besonders heraus. Gürtel und Himation bedecken den unteren Teil des Knabenkörpers und fallen den

Rücken hinunter; beides ist mit Goldranken verziert. Die Muskeln sind im Bereich der Waden mit Nachdruck gezeichnet, die Füße wirken platt und die Finger erinnern eher an die eines Erwachsenen als an die eines Kindes. Die innere Spannung des Knaben spiegelt sich im herben Gesichtsausdruck wieder ■ mit dem starken Lichtauftrag, den ernsten und gleichzeitig bitter wirkenden Mund, dem Blick, der sich in kindlicher Erwartung an die Mutter heftet und gleichzeitig an ihr vorbeigleitet. Die tief in den Augenhöhlen sitzende Augen haben schwere und dunkle Lider.

Trotz der Beschädigung im Zentrum wirkt auch das Antlitz der Gottesmutter tief bewegend. Der seitlich geneigte Kopf, das sie einhüllende, dunkle Maphorion, tief in die Stirn hinein gezogen und der schmal zusammengezogene Mund betonen hier die innere Unruhe und tiefe Trauer, das Wissen um die göttliche Weisung und das



Gottesmutter-Ikone aus der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts. Detail



Gottesmutter mit Kind. Wandmalerei im Parekklesion  
des Hl. Nikolaus des Prodromos-Klosters von Serres.  
1358—1364



Verkündigung. Epistylon der Perivleptos Kirche von  
Beroia

menschliche Schicksal. Die Körperproportionen, so z. B. der hohe Rumpf erinnert an entsprechende Werke aus der Mitte des 14. Jhdts., ebenso das starke Schattenspiel, die beleuchteten Wangenpartien, der Schatten unter den Augen, die Gestaltung der Hals- und Nasenpartie, die schmalen Lippen und das große, vorspringende Kinn erinnern an bekannte Werke aus der Mitte bzw. dem dritten Viertel des 14. Jhdts.,<sup>16</sup> besonders aber an die Wandmalerei des Heiligen Nikolaus Parekklesion im Prodromos Kloster mit der gleichen Darstellung, die in den Jahren 1358—1364 datiert worden ist.<sup>17</sup>

Würde man nun nach der Datierung der Ikone fragen wollen, so ist diese mit Sicherheit in einer bewegten Zeit zu suchen, die von tiefer Trauer, Angst und Pessimismus gekennzeichnet ist, eine Atmosphäre, die natürlich in der Kunst, insbesondere in diesem Werk ihren Niederschlag findet. Die Ereignisse der Thronkämpfe zwischen den beiden Andronikoi, später zwischen Johannes V. und Johannes Kantakuzenos, die mystische Mönchsbewegung der Hesychasten, der Auf-

stand der Zeloten in Thessaloniki, die Gefahr durch die Türken, die zwiespältige Rolle des Westens — all dies machte den Bewohnern von Beroia, ähnlich wie von Thessaloniki schwer zu schaffen. Beroia fungiert in dieser Zeit als Zankapfel: zwischen 1343 und 1346 war sie in den Händen von Manuel, dem Sohne des Johannes Kantakuzenos, im Jahre 1346 nahm sie der serbische Kral Doušan ein, behielt bis 1349 die Macht und mußte sie ein Jahr später wieder an Johannes Kantakuzenos abgeben. Es ist aber bekannt, daß Beroia zwischen 1340 und 1350 in besonderer geistiger Blüte stand, die von Persönlichkeiten wie Gregor Palamas, Akindynos und Athanasios von Meteora sowie der Metropolit Dionysios (1330—1364) geprägt wurde.<sup>18</sup> Obwohl zwischen 1351 und 1360 die Stadt in den Händen von Radoslav Chlapienos gewesen zu sein scheint, würden historische Indizien, darunter ein Chrysobull des Johannes „E“ aus dem Jahr 1356, das sich auf Watopedi und Beroia bezieht, aber auch eine Gerichtsurkunde aus dem Jahr 1375 mit einer Reminiszenz eines früheren Chrysobulls im Auftrag des Eparchos



Darbringung im Tempel. Epistylon der Perivleptos Kirche von Beroia



Taufe Christi. Epistylon der Perivleptos Kirche von Beroia

Arianitis in Beroia im Jahre 1359 für die byzantinische Verwaltung der Stadt sprechen.<sup>19</sup> Im Jahre 1387 gerät Beroia und Thessaloniki zum ersten Male in türkische Hände. Dieses Datum liefert m. E. einen Terminus ante quem, zumal die Zeit danach nicht die geeigneten Umstände für die Entstehung wichtiger Werke liefert, z. B. für die Dekoration des Templons und mit größter Wahrscheinlichkeit die Wandmalereien der Perivleptos-Kirche. Epistylon und Gottesmutter-Ikone dürften zeitlich um die Mitte des 14. Jhdt., oder sogar ins dritte Viertel des 14. Jahrhunderts zu setzen sein.

Die besondere Beziehung der Ikone zum Epistylon wahrscheinlich handelt es sich sogar um Werke derselben Werkstatt zeigt sich in der Wiedergabe in Gesichts- und Körperproportionen, insbesondere aber in der Gestaltung der Füße. Das Gesicht der Gottesmutter ähnelt sich mit dem Gesicht der Gottesmutter und des Engels in der Szene der Verkündigung; das Gesicht des Christuskabens verfügt über dieselben Stilelemente, so z. B. Augen und Nase mit den Engelgesichtern der Geburt und dem Gesicht des Christuskabens bei der Darbringung im Tem-

pel. Sehr charakteristisch ist die Ähnlichkeit in der Gestaltung der Füße Christi und anderer Personen bei den Szenen der Verklärung Christi, des Aufganges — Kreuz und der Taufe des Epistylions. Letzteres gehört zu den wichtigsten Werken dieser Art der byzantinischen Kunst. Es ist in höherem Auftrag entstanden wie in einer Kirche mit dem Beinamen Perivleptos, die an Konstantinopel und Thessaloniki erinnert, nicht anders zu erwarten ist. Ob Künstler aus der Hauptstadt hier am Werke waren, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden mit vergleichende Materialbasis ist dafür eindeutig zu schmal. Das Fehlen des auf konstantinopolitanischen Werken charakteristischen idealistischen Charakters legt die Vermutung nahe, daß wahrscheinlich hier Künstler aus Thessaloniki am Werke waren, wie bei den Wandmalereien des Prodromos-Klosters von Serres, mit denen unsere Ikone enge Beziehungen aufweist.<sup>20</sup>

Die dritte Frage, inwieweit diese Ikone, die auch über eine ältere, voreerst undatierbare Schicht verfügt, ursprünglich dieser Kirche angehörte, kann noch nicht entschieden werden. Wir sind auf weitere Forschungen angewiesen,

um das Gründungsdatum, die eigentliche architektonische Form der Perivleptos-Kirche

sowie eventuelle Beziehungen zu Konstantinopel oder Thessaloniki bestimmen zu können.

\* Die vorliegende Manuscript gibt in unveränderter Fassung das im Rahmen des hiesigen Kolloquiums vorgetragene Referat wider. Für sprachliche Hilfe bin ich Frau Dr. Stella Lavva (Aristoteles Universität / Thessaloniki) zu Dank verpflichtet.

<sup>1</sup> Die Restauration der Ikone wurde vom Konservator der 11. Ephorie Byzantinischer Denkmäler (Beroia) P. Sgourous, durchgeführt.

<sup>2</sup> Die Wandmalerei ist unpubliziert. Erwähnt wird sie nur bei Th. Papasotos: *Papasotos Th. Η Βέροια και οι νοοί της* (1105—1805 αλ.); Ιστορική και αρχαιολογική σκοπὴ της πόλης. Athen, 1994. S. 196 (далее — *Papasotos*, 1994).

<sup>3</sup> *Papasotos Th. Βυζαντινὲς εἰκόνες της Βέροιας*. Athen, 1995. S. 53. Taf. 43 (далее — *Papasotos*, 1995).

<sup>4</sup> Diese Darstellung wird erwähnt von Th. Papasotos (s.: *Papasotos*, 1994. S. 197) und wird nach dem 17. Jhdt. datiert.

<sup>5</sup> Th. Papasotos (*Papasotos*, 1994. S. 196) hält die Kirche für eine dreischiffige Basilika. Dagegen spricht der relativ große Bogen ■ der westlichen Seite der Kirche, auch ist eine Trennung der Schiffe von Narthex nicht sichtbar und das Nord- und Südschiff lassen eher auf ein Peristoon schließen. Doch auf das Thema des architektonischen Typus sowie der Datierung der ersten Phase des Gebäudes möchte ich nicht näher eingehen; es würde den Rahmen dieses Referates sprengen.

<sup>6</sup> Die Ikone ist unpubliziert.

<sup>7</sup> *Papasotos*, 1995. S. 52.

<sup>8</sup> Diese Datierung schlägt auch Th. Papasotos; s.: *Papasotos*, 1995. S. 52—54.

<sup>9</sup> Die stilistische Ähnlichkeit der Wandmalerei mit den Darstellungen des Epistyliums des Tempions spricht für die Datierung der Wandmalereien, des Epistyliums und der Ikone in dieselbe Zeit.

<sup>10</sup> Es handelt sich ■ die Gottesmutter in voller Körpergröße der Hl. Vasilios-Kirche, die in der Forschung in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts datiert wurde, die Pahagia Eleousa der Hl. Prokopios-Kirche aus dem letzten Viertel des 14. Jhds., die Eleousa der Hl. Vasilios-Kirche aus dem dritten Viertel des Jahrhunderts, die Eleousa ■ der Gorgoepekoos-Kirche (drittes Viertel des Jahrhunderts), die Eleousa, heute im Byzantinischen Museum von Athen (letztes Viertel des Jahrhunderts), die Eleousa der Phaneromeni-Kirche (ca. 1400) und die Eleousa der H. Nikolaos-Kirche

der Gournas (ca. 1400). Zu diesen Ikonen vgl.: *Papasotos*, 1995. S. 48. Taf. 24; S. 57. Taf. 54; S. 57. Taf. 58; S. 58. Taf. 61; S. 58. Taf. 62; S. 60. Taf. 67; S. 61. Taf. 68.

<sup>11</sup> *Baltoganni Chr. Εἰκόνες: Μῆτρης Θεοῦ*. Athen, 1995 (далее — *Baltoganni*, 1995).

<sup>12</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. С. 35—40 (автор О. А. Корина).

<sup>13</sup> *Underwood P. A. The Kariye Djami*. New York, 1966. Т. 1. S. 98—101; Т. 3. Pl. 190—191.

<sup>14</sup> *Mavropoulou-Tsioumi Chr. ■ μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αλ. //* Ευφρόσυνον: Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηράκη. Athen, 1992. Σελ. 658—668 (далее — *Mavropoulou-Tsioumi*, 1992).

<sup>15</sup> *Baltoganni*, 1995. Σελ. 17.

<sup>16</sup> Über die Kunst dieser Zeit sowie Parallelen vgl.: *Župnik B. Византијске фреске у Југославије*. Београд, 1974; *Grozdanov Su. La peinture murale d'Ohrid au XIV siècle* (serb.), Београд, 1980; *Kyriakoudis E. La peinture murale de Kastoria pendant la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et ses relations ■ l'Art de Thessalonique et des pays balkaniques limitrophes // L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et le courant spirituel au XIV siècle: Recueil des rapports du IV<sup>e</sup> Colloques serbo-grec* (Belgrade, 1985). Belgrade, 1987. S. 33—40; *Mavropoulou-Tsioumi*, 1992. Σελ. 658—668; *Kyriakoudis E. Μακεδονία: Ιστορία-Πολιτισμός*. Athen, 1993. Τ. 2. Σελ. 128—145; *Βορβέση Η. Зидно сликарство српске властеле*. Београд, 1994.

<sup>17</sup> *Djordjević I., Kyriakoudis E. The Frescoes in the Chapel of St. Nicholas at the Monastery of St. John Prodromos near Serres // Cyrillomethodianum*. 1983. Т. 7. P. 167—234 (далее — *Djordjević, Kyriakoudis*, 1983). Abgebildet ist die Darstellung bei: *Xyngopoulos A. Αι τοιχογραφίες του Καθολικού Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*. Thessaloniki, 1973. Pl. 57—58.

<sup>18</sup> *Chionidis G. Ιστορία της Βέροιας*. Thessaloniki, 1970. Τ. 2. Σελ. 170.

<sup>19</sup> *Papasotos*, 1994. Σελ. 45.

■ Zur thessalonikensischen Herkunft der Maler des Parekklesions des Heiligen Nikolaus aus dem Kloster des Prodromos Serron, vgl.: *Djordjević, Kyriakoudis*, 1983. P. 197—198.

## Хрисанфи Мавропулу-Тсиуми (Фессалоники) ИКОНА БОГОМАТЕРИ ИЗ ЦЕРКВИ ПЕРИВЛЕПТЫ В ВЕРИИ

### Резюме

В 1993 г. Сотирис Киссас передал в Археологический музей в Верии два произведения ■ ечательного художественного качества, происходящие

■ церкви Богоматери Перивлепты ■ этом городе. Первое из них — икона Богоматери, больших размеров (163 × 103 см), а второе — эпистилий с храмового темплона-иконостаса, с изображением двенадцати праздников ■ сцен страстного цикла (67 × 988 см). В процессе реставрации выяснилось, что икона Богоматери, которая ■ является предметом настоящей статьи, имела по меньшей мере два слоя живописи. Однако реставрация не пошла глубже видимого, верхнего слоя, из-за кончины С. Киссаса, случившейся ■ 1994 г.

Богоматерь, представленная ■ типе Елеусы, с точки зрения иконографии обнаруживает близость ■ известной иконе Владимирской Богоматери, ■ еще более тесное сходство — с изображением Богоматери во фреске монастыря Хора ■ Константинополе, XIV в.

Изучение иконы заставляет поставить три вопроса: 1) об эпохе ее создания; 2) о происхождении мастера; 3) создана ли икона для церкви Перивлепты или попала туда ■ другого храма.

Что касается первого вопроса, то стиль иконы показывает, что произведение относится ■ середине или к третьей четверти XIV в. и что оно обнаруживает близкое сходство с памятниками этого времени, особенно происходящими из Македонии. Показательно сходство иконы с фресками монастыря Иоанна Предтечи в Серрах, особенно с изображением Богоматери. Фрески из монастыря Иоанна Предтечи датируются как раз тем же временем ■ рассматриваются как произведения мастерской из Фессалоники. Поэтому можно предположить, что ■ мастер, исполнивший икону, пришел из Фессалоники. Действительно, связи между Верией ■ Фессалониками были в тот период чрезвычайно тесными.

Для решения третьего вопроса не хватает конкретных исторических сведений. Поэтому приходится искать предположительное место ■ в храме, ■ отношение ■ темплону-иконостасу ■ эпистилию, живопись которого кажется принадлежащей к той же мастерской. Можно констатировать, что наша икона вполне совпадает по размерам с иконой XVIII в., которая сейчас находится в иконостасе, заменив собою другую икону, вынутую отсюда ■ причине плохой сохранности. Поздняя икона явно сделана по образцу древней, являясь почти копией. Изображение Богоматери с наименованием «Перивлептос» имеется также среди немногочисленных фресок, сохранившихся от второй половины XIV в. на восточной стене нартекса того же храма. Можно утверждать, что наша икона, во всяком случае когда она была переписана в третьей четверти XIV в., предназначалась для этого храма, ■ и расписной эпистоларий.

Поскольку икона имеет более древнюю живопись под открытым верхним слоем, возникает вопрос, находилась ли икона ■ данном храме изначально или была ■ него принесена. Церковь Перивлепты ранее датировалась XV в., на основании предположения, что храм был построен для чтимой иконы Богородицы. Но следует иметь ■ виду, что храмы Верии и, разумеется, церкви Перивлепты, испытали различные вмешательства ■ переделки на протяжении их существования, ■ особенно в период турецкого владычества, соответственно изменялся ■ их облик. Чтобы решить вопрос о времени первоначальной постройки храма ■ о соотношении иконы ■ храма, необходимы археологические раскопки ■ другие исследования, которые являются делом будущего. Сейчас мы ограничиваемся констатацией того факта, что икона ■ эпистилий иконостаса находилась ■ этом храме около середины—третьей четверти XIV в.

# ICÔNES PORTATIVES DE LA SECONDE MOITIÉ DU 14<sup>e</sup> SIÈCLE DU MONASTÈRE DE VATOPÉDI AU MONT ATHOS

Efthymios Tsigaridas (*Thessalonique*)

L'objet de notre étude porte sur quatre icônes de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle de la très riche collection du monastère de Vatopédi, où on trouve un nombre important d'icônes portatives — plus de trois mille — qui forment une des plus importantes collections d'objets précieux sacrés de ce genre au monde.

Ces icônes, d'après la recherche à ce jour couvrent une période s'étendant du XII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle et représentent plusieurs sujets iconographiques des fêtes et des vies des saints de l'Eglise orthodoxe qui répondent aux besoins de liturgie et d'adoration du monastère et des moines.

Ces icônes offrent en même temps un témoignage précieux pour l'histoire du monastère de Vatopédi, ainsi que des éléments précieux sur le cours de l'art byzantin et post-byzantin, et sur les relations entre le monastère et les grands centres artistiques de l'empire byzantin, Thessalonique et Constantinople.

Les icônes que nous allons présenter sont une icône de la Descente de Croix de grandes dimensions, deux icônes de la Vierge Hodegetria et de la Sainte Trinité lesquelles, selon la tradition, proviennent de l'église de Sainte-Sophie de Thessalonique et enfin, une icône de l'Annonciation.

L'icône DE LA DESCENTE DE CROIX est une des plus importantes de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle qui ont survécu jusqu'à nos jours. Les dimensions impressionnantes<sup>1</sup> et la qualité exceptionnelle de la peinture de cette icône prouvent qu'il s'agit d'un des plus brillants exemples de la renaissance des Paléologues pendant cette époque.

La Croix occupe le centre de l'icône. Sur une échelle appuyé contre la Croix ■ trouve Joseph d'Arimathée, l'aide de la Vierge debout sur un escabeau, est représenté ■ moment de la Descente de Croix, en soutenant, avec une expression de tristesse modérée, le corps mort du Christ. Dans la partie droite de l'icône, Jean, courbé, accompagné d'une femme qui pleure embrasse la main gauche du Seigneur. À l'extrémité gauche de l'icône, Marie-Madeleine, accompagnées d'autres femmes qui pleurent en silence, embrasse avec ferveur la main droite du Christ.<sup>2</sup>

Le type iconographique de la Descente de Croix de l'icône du monastère de Vatopédi,<sup>3</sup> déjà connu dans des monuments de Cappadoce, est particulièrement répandu dans la peinture des monuments du XIII<sup>e</sup>—XIV<sup>e</sup> siècle avec des compositions qui expriment, de manière variée, la participation humaine dans la Passion divine. Un des cas les plus représentatifs, est la fresque de la Descente de Croix à Mileseva (vers 1228), à l'église du Prôtaton (vers 1290), à l'église de la Vierge Péribleptos à Ochrid (1295) ainsi que l'icône de la Descente de Croix à Bruxelles (fin du XIII<sup>e</sup> siècle) et autres.<sup>4</sup>

Par rapport à ces monuments, le peintre de l'icône de la Descente de Croix de Vatopédi paraît suivre directement le motif iconographique de la Descente de Croix de l'église du Prôtaton. Les éléments communs entre les deux oeuvres sont, non seulement le schéma iconographique général, mais aussi les attitudes, les mouvements et la gestuelle des figures qui restent expressivement calmes.

En ce qui concerne la composition, l'artiste de la Descente de Croix suit un schéma clos, sévère, dans lequel, les figures sont disposées d'une façon équilibrée et symétrique avec une correspondance rythmique des attitudes et des



Descente de croix. Icône. Seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.  
Monastère Vatopédi

mouvements, qui obéissent à un rythme mélodieux, inherent à la composition et qui trouve ■ plus haute expression dans le groupe du Christ avec la Vierge et Joseph.

En même temps la réserve dans l'expression de la passion est parallèle au sentiment de suffisance et d'autonomie qui caractérise les figures, fermées sur elles mêmes. On peut reconnaître ces caractéristiques, surtout dans le groupe du Christ avec Joseph, qui, de point de vue artistique, est une des plus mûres créations du classicisme dans l'art des Paléologues. Ces figures par leur suffisance, donnent l'impression, qu'elles sont soudainement pétrifiées pour l'éternité. De cette façon, la représentation du fait historique de la mort sur la croix et de la Descente de Croix du Christ est transformé à un symbole éternel du Crucifié.

Dans le rendu du visage, l'artiste essaie de donner ■ différenciation de type et de créer des hagiographies d'un grand intérêt psychique ■ révélant une tristesse retenue sur les visages



Descente de croix, detail: le Christ et la Vierge. Seconde ■ moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi



Descente de croix, detail: Joseph de Arimathee. Seconde ■ moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi





Descente de croix, détail: Marie-Madeleine. Seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi

de Joseph et de la Vierge ainsi que des autres personnes de l'icône.

Du point de vue artistique, l'icône de la Descente de Croix de Vatopédi préserve les traits fondamentaux de la tendance la plus classique de la peinture du XIV<sup>e</sup> siècle. Cette tendance se retrouve dans les hautes proportions des statues, le caractère dramatique retenue, la modelé pictural des visages avec l'intense clair-obscur et les lumières blanches linéaires qui donnent l'impression de transparence et de reflet lumineux, comme si la lumière sort de la chair. Le caractère doux et pictural de la peinture, avec la lumière tremblante, caractérise également les vêtements qui conservent, comme on le voit avec le vêtement de Joseph et le tissu du Christ, la souplesse de l'étoffe. En revanche, l'habit de Jean est serré, aux larges niveaux qui relevent les mérites plastiques du volume du corps de Jean.

Cette technique du clair-obscur, de caractère pictural, que l'on trouve pour la première fois dans des œuvres des années vingt du XIV<sup>e</sup> siècle, se trouve aussi dans un ensemble d'œuvres de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle — icônes portatives et fresques — qui suivent les tendances classicistes de la capitale pendant cette période. Des icônes de cette période, nous citons comme exemple l'icône du Christ Pantokrator du monastère de Pantocrator au Mont Athos (vers 1363), aujourd'hui à l'Hermitage de St. Petersbourg, l'icône bilatérale de Thessalonique, aujourd'hui à Sofia, avec la représentation de la Vierge Kataphygé et de St. Jean l'Évangéliste (1371) et l'icône de la Crucifixion de Monemvasia.<sup>5</sup> Dans le domaine de la peinture monumentale, nous citons comme exemple les fresques de la Vierge Péribleptos à Mistra (1360—1370) et les fresques du

catholicon du monastère de Pantocrator (1360—1370).<sup>6</sup>

En conclusion, l'icône de la Descente de Croix, du point de vue iconographique et des recherches compositionnelles est en relation étroite avec la fresque de la Descente de Croix de l'église du Prôtaton. Du point de vue artistique, l'équilibre et la symétrie dans la composition, le retour des positions et des mouvements, l'autonomie des figures dans la composition, les lignes lyriques, les couleurs douces et l'expression particulière de la passion, sans intensité sur les visages indiquent que cette icône est une oeuvre majeure de la Renaissance des Paléologues et l'expression suprême du mouvement spirituel de l'Hésychasme vers le troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Ainsi, la relation avec des oeuvres du troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle, d'une grande qualité artistique des ateliers de Thessalonique ou de Constantinople, comme, par exemple l'icône de la Vierge Kataphygé avec St Jean l'Évangéliste à Sofia (1371), et les fresques de la Vierge Peribleptos à Mistra (1360—1370) en relation avec la haute qualité de l'icône de Vatopédi montrent que cette dernière provient d'un atelier de Thessalonique ou de Constantinople.

Les icônes de LA VIERGE HODÉGETRIA et DE LA SAINTE TRINITÉ qui dominent dans la nef centrale du catholicon, sont des icônes particulièrement remarquables du dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Ces icônes proviennent, selon la tradition, de l'église de Sainte Sophie de Thessalonique d'où elles furent retirées au monastère, quand cette église fut transformée en mosquée (1523—1524).<sup>7</sup>

Ces icônes, qui ont les mêmes dimensions et appartenaient vraisemblablement à un ensemble d'icônes despotiques d'une iconostase, portent sur l'encadrement, sur l'auréole et sur le fond de la représentation une revêtement d'argent doré avec de petits images d'apôtres, d'évêques et de saints, dont les parties les plus anciennes datent de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

L'icône de LA VIERGE HODÉGÉTRIA suit les modèles<sup>8</sup> iconographiques de l'art de la première période des Paléologues,<sup>9</sup> comme l'icône de la Vierge Psychosôstria (qui sauve les âmes) de l'église de la Vierge Peribleptos à Ochrid<sup>10</sup> et principalement de la Vierge Hodégétria de l'icône bilatérale no 169 du Musée Byzantin d'Athènes, qui provient de l'église Saint Nicolas de Thessa-



Descente de croix, détail. Seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.  
Monastère Vatopédi

lonique. L'icône du monastère de Vatopédi se trouve beaucoup plus près, de point de vue typologique, stylistique et physiognomique, de l'icône de la Vierge Peribleptos à la Laure de Zagorsk en Russie, oeuvre de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle qui provient probablement de Constantinople.<sup>11</sup>

De même, les traits fins et bien dessinés, le clair-obscur souple des visages d'une technique impeccable, rappellent une série d'icônes de la deuxième moitié et du dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Les éléments cités auparavant en rapport, avec l'époque de l'exécution de la couverture d'argent doré de la première phase qui l'on situe à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, nous donnent une datation de l'icône de la Vierge Hodégétria du dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

L'icône de LA SAINTE TRINITÉ<sup>12</sup> suit, selon le texte biblique (Gen. 18: 1—8) un motif iconographique extrêmement ancien, qui rend d'une manière symbolique, sur les visages des trois anges, la révélation de la Sainte Trinité à Abraham, près du chêne de Mambré, restitué dans l'icône avec les feuillages de deux arbres.



La Vierge Hodégétria. Icône. Dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi

Pour la conception du sujet, l'artiste adopte un schéma clos et serré dans lequel les figures, avec l'ange du milieu dans l'axe, s'intègrent dans la scène d'une façon équilibrée, avec un retour des positions et des mouvements qui obéissent à un rythme mystique et mélodieux qui imprègne la composition. De même, le bâtiment avec le ciel en forme de coquille, encadre les figures, avec harmonie, en donnant de la profondeur à la scène.

Sur le plan stylistique les figures sont fines, dans des attitudes élégantes d'un caractère hiératique, caractérisées par une plénitude spiri-

tuelle et une suffisance artistique. Les visages nobles aux traits fins et au caractère raffiné, sont rendus à l'aide d'un doux clair-obscur aux tons bas et aux lumières linéaires, sans sécheresse artistique, dans le cadre d'une tendance artistique raffinée de la peinture de la dernière période des Paléologues, qui annonce le style des œuvres de l'école crétoise du XV<sup>e</sup> siècle.

L'icône du monastère de Vatopédi est une des plus brillantes créations de la dernière phase de la peinture de l'époque des Paléologues; en ce qui concerne la composition et l'exécution technique



La Vierge Hodégétria, détail. Dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi



La Vierge Hodégétria, détail: le Christ. Dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi

elle ■ servi de modèle aux icônes de l'école crétoise pendant le XV<sup>e</sup> siècle avec le même sjuet, comme, par exemple, l'icône du Musée Bénaki, l'icône du Musée Byzantin d'Athènes et l'icône de l'Hermitage à St. Pétersbourg.<sup>13</sup>

Les icônes de la Vierge Hodégétria et de la Sainte Trinité, par rapport aux dimensions, au style et à la technique sont, selon toute probabilité, des oeuvres contemporains, d'une haute, pour cette époque, qualité artistique et proviennent du même atelier. De plus, la relation typologique étroite de la Vierge Hodégétria et celle du Musée Byzantin d'Athènes no. 169<sup>14</sup> — qui provient, comme nous avons dit, de Thessalonique — soutiennent la tradition, selon laquelle, les deux icônes du monastère de Vatopédi, renforcent Thessalonique.<sup>15</sup>

L'icône de L'ANNONCIATION, qui est une icône de vénération et qui occupe une place éminente dans le catholicon — le monastère fêtant le jour de l'Annonciation — représente la production d'une haute qualité artistique de la période des Paléologues de la fin du XIV<sup>e</sup> et du

debut du XV<sup>e</sup> siècle. La Vierge est représentée debout, devant un trône, encadrée par un bâtiment, surmonté d'un fronton, qui la met en valeur.<sup>16</sup>

La Vierge tourne son visage vers l'ange et sort timidement ■ main droite de son maphorion dans un geste de discours, tandis que de la main gauche elle tient une porphyre. En même temps, elle tourne son corps de l'autre côté, en exprimant de cette façon, sa peur de la présence de l'archange, selon l'Evangile (Luc. 1: 29—30). L'archange, majestueux, marche avec calme vers la Vierge, en bénissant de la main droite, tandis que de la main gauche, il tient un sceptre.

Le cadre architectural est particulièrement impressionnant et complexe: des bâtiments disposés en diagonale, donnent l'impression de l'espace qui se développe en profondeur. Un rideau rouge, selon les tendances de l'époque, s'étend aux toits des bâtiments. Le fond de l'icône et le cadre sont orangés, imitant l'or, un élément habituel des icônes du XIV<sup>e</sup>—XV<sup>e</sup> siècle.



La Sainte Trinité. Icône. Dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi

Les auréoles également ne sont pas dorées mais roses. Des inscriptions sur la partie supérieure de l'icône annoncent le thème (L'Annonciation) et les personnes présentes (Archange Gabriel, Mere de Dieu). L'icône porte une revêtement d'argent, de deux périodes, dont, la plus ancienne date de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ou du début du XV<sup>e</sup>.<sup>17</sup>

Du point de vue iconographique, l'icône de l'Annonciation suit un modèle iconographique traditionnel que revient à l'art des Paléologues et devient particulièrement aimé des peintres crétois du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>18</sup>

Du point de vue stylistique, les figures sont fines, presque immatérielles, avec un mou-

vement rythmique du corps qui donne une grâce et une noblesse à l'attitude et au mouvement. Le drapé linéaire et dur du chiton de l'archange, avec des niveaux lumineux au caractère géométrique, se distingue par son exécution parfaite, presque calligraphique, qui rappelle des modes familiers dans le peinture de la Vierge Péribleptos (1360—1370) et de la Vierge Pantanassa à Mistra (1428).<sup>19</sup> Notre icône est liée aux mêmes monuments par la combinaison hardie du mauve avec le gris-ciel et les lumières larges sur l'himation de l'archange et sur l'himation brun aux nuances bleues foncées de la Vierge.



La Sainte Trinité, détail. Dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.  
Monastère Vatopédi



La Sainte Trinité, détail. Dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.  
Monastère Vatopédi

Typologiquement, le visage de la Vierge et surtout celui de l'archange de l'Annonciation montrent un retour aux types des icônes du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Le visage fin et les traits délicats de l'archange, le clair-obscur, doux au caractère pictural entre les larges ombres vert huile et ocre de la chair d'une nuance rosée, qui donne l'impression, que la lumière éclaire imperceptiblement le visage, l'usage discret des lumières linéaires, le rôle limité de la ligne seulement aux yeux et aux riches boucles, sont des éléments qui rapprochent notre icône de la peinture de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et du début du XV<sup>e</sup>. Nous notons la relation particulièrement forte — sur les plans physiognomique et stylistique — entre le rendu des visages de l'icône de

l'Annonciation et celle de la Sainte Trinité du monastère et surtout de l'icône de la Sainte Trinité (1425—1427) de l'artiste russe Rubliev.<sup>20</sup>

Pour résumer, nous pensons que la haute qualité artistique de l'icône aux figures délicates, les visages idéalisés, le caractère aristocratique et la douceur de la peinture, range notre icône parmi les chefs-d'oeuvres de l'esthétique, d'un caractère courtois, de la dernière période des Paléologues et en particulier dans le passage du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle.<sup>21</sup> D'autre part l'étroit lien artistique comme nous l'avons montré, entre l'icône de l'Annonciation et celle de la Sainte Trinité de Rubliev, révèle les modèles qui ont influencé la formation artistique de ce grand artiste russe du premier quart du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> L'icône n'a pas conservée sa hauteur d'origine, sa partie basse ayant été coupée à une époque ultérieure pour l'adapter à un nouvel usage. On estime toutefois que la hauteur d'origine de l'icône atteignait 155—160 cm. Sa hauteur, en liaison avec sa largeur de

133 cm en font une des plus grandes icônes conservées en Grèce. Un exemple contemporain semblable est la fameuse icône de la Crucifixion de Monemvasia qui mesure 168 cm de haut et 139 cm de large. L'icône de la Descente de Croix a été



L'Annonciation. Icône. Fin du XIV<sup>e</sup>—début du XV<sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi

publiée pour la première fois par: Tsigaridas E. N. Φωτιστές εικόνες // Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου. Mont Athos, 1996. T. 2. Σελ. 386—391. Πλν. 327, 328 (Jancee — Tsigaridas, 1996).

<sup>2</sup> L'icône n'a pas été conservée en bon état. Le bois était dans un état très avancé de décomposition provoqué par la vrillette et la surface peinte avec son fond était gonflée à de nombreux endroits et était prête à tomber. De même, aux endroits où la peinture s'était écaillée, le bois avait été recouvert, à une date inconnue par des non-spécialistes, d'une forte colle qui avait fait corps avec le bois décomposé. Le travail de restauration, particulièrement exigeant est dû au savoir, à la

compétence et au dévouement du restaurateur d'oeuvres d'art.<sup>3</sup> En ce qui concerne l'iconographie de la scène, voir:

Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile. Paris, 1918. P. 467 et suiv. (Jancee — Millet, 1916); Sandberg-Vavala E. La croce dipinta italiana // l'iconografia della Passione. Verone, 1929. P. 286—298; Mouriki D. Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου. Athènes, 1985. P. 145, note 1, ainsi que la bibliographie qui s'y trouve.

<sup>4</sup> Djurić V. La plus ancienne peinture de Mileševa // Mileševa dans l'histoire du peuple serbe. Belgrade, 1987. Fig. 9, 11, 12; Felicetti-Liebenfels W. Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten;



L'Annonciation, detail: l'Ange. Fin du XIV<sup>e</sup>—début du XV<sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi

Lausanne, 1956. S. 53. Le même type iconographique — retrouve dans des monuments en Italie du XIII<sup>e</sup> siècle, telles que les fresques d'Aquilée (vers 1200) et sur des tableaux de Toscane. Voir: Millet, 1916. P. 513—514. S'y rajoute l'icône bilatérale de la Descente de Croix autrefois dans le monastère du Prodrome à Serrès. Miljković-Pepek P. Une icône bilatérale au monastère de Saint-Jean Prodrome dans les environs de Serrès // Cah. Arch. 1966. Vol. 16. La datation de cette icône de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou du début du XIV<sup>e</sup> siècle doit être acceptée avec réserve.

<sup>5</sup> Weitzmann K., Chatzidakis M., Miatev K., Radojčić Sv. Icónes: Sinaï, Grèce, Bulgarie, Yougoslavie. Belgrade, 1966. Fig. 102—103 (d'après — Weitzmann et al.,

1966); Vokotopoulos P. Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές εικόνες. Athènes, 1995. Fig. 126 (d'après — Vokotopoulos, 1995); Bank A. Byzantine Art in the Collections of the Soviet Museums. Leningrad, 1985. N 281 (d'après — Bank, 1985); Xyngopoulos A. Η Εικών της Σταυρώσεως εις τον ναόν του Ελκομένου Μονεμβασίας // Πελοποννησιακά. 1955. T. 1. Σελ. 29—49. Représentation en couleurs dans le catalogue: Τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Athènes, 1984. N 8. Σελ. 21; Vokotopoulos, 1995. Fig. 151. Pour la datation de l'icône de Sofia en 1371, cf.: Babit G. Sur l'icône de Poganovo et la Vasilissa Hélène // L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV<sup>e</sup> siècle. Belgrade, 1987. P. 57—65; Paskaleva K. Icons from Bul-



garia. Sofia, 1989. P. 28—37; Subotić G. Ikona Vasilise Jelene i očinjanj manastira Poganova // Саопштења. 1993. Т. 35. P. 25—40, où l'on trouve la plus ancienne bibliographie concernant cette icône bilatérale.

<sup>8</sup> Xyngopoulos A. Εξέδισια Ιστορίας της Θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση. Αθήνες, 1957. P. 25 et suiv. Tab. 7, 1; Tsigaridas E. Ν. Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους // Μακεδονικά. 1987. Т. 18. Σελ. 189—191. Plv. 7 (далее — Tsigaridas, 1978); Tsigaridas E. Νέα στοιχεία του διακόσμου του καθολικού της Παντοκράτορος Αγίου Όρους // Зограф. 1997. Вр. 26, sous presse à la mémoire de V. Djurić.

<sup>9</sup> Кануцим А. Заметки поклонника Святой Горы // Тр. КДА. Киев, 1861. Т. 3. С. 225, qui indique également comme lieu d'origine l'église Sainte-Sophie de Constantinople, à l'exception de celle de Thessalonique. Kondakov H. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 164—165, 186 (далее — Кондаков, 1902); Smyrnakis G. Το Άγιον Όρος. Athènes, 1903. Σελ. 439. Theophilos, supérieur du monastère de Vatopédi. Χρονικόν περί της Ιεράς και Σεβασμίας Μονής καθολικού Αγίου Όρους // Μακεδονικά. 1972. Т. 12. P. 101.

<sup>8</sup> Voir: Grabar A. Les revêtements et or et argent des icônes byzantines du Moyen-Âge. Venise, 1975. Fig. 84. N 39 (далее — Grabar, 1975); ainsi que le texte de: Loverdou-Tsigarida C. Βυζαντινή μικροτεχνία // Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοκαδίου. 1996. Т. 2. Σελ. 496—497. Plv. 438 (далее — Loverdou-Tsigarida, 1996).

<sup>9</sup> Mention et photographie de l'icône dans: Кондаков, 1902. Ил. 71. L'icône a été publiée par: Vassilaki-Karakatsani A. Εικόνες Βρεφοκρατούσας της Μονής Βατοκαδίου // ΔΧΑΕ. 1986—1969. Пер. 4. Т. 5. Σελ. 200—205. Plv. 82 (далее — Vassilaki-Karakatsani, 1986—1969). A. Vassilaki-Karakatsani la date du premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Tsigaridas, 1996. Σελ. 392. Pin. 438, qui la date du dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>10</sup> Weitzmann et al., 1966. Tab. 159; Vassilaki-Karakatsani, 1986—1969. Plv. 83.

<sup>11</sup> Византий. Балканы. Русь. Икона конца XIII—первой половины XV века: Каталог выставки // XVIII Международному конгрессу византистов. М., 1991. № 96 (далее — Византия. Балканы. Русь, 1991); Vokotopoulos, 1995. Fig. 113.

<sup>12</sup> L'icône a été publiée par: Chatzidakis M. L'icône byzantine // Saggi e Memorie di Storia dell' Arte. 1959.

T. 2. P. 35. Fig. 22; Grabar, 1975. Pl. en couleur D. Fig. 81—83. N 38; Loverdou-Tsigarida, 1996. Σελ. 493—496. Plv. 439; Tsigaridas, 1996. Σελ. 392—393. Pin. 439; Kondakov, 1902. C. 188, point de vue erroné, à savoir que l'icône a été réalisée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou a été repeinte à cette époque.

<sup>13</sup> Weitzmann et al., 1966. Pl. 78; Holy Image. Holy Space. Icons and Frescoes from Greece: (Catalogue de l'exposition aux USA du 21.8.1988 — 14.1.1990). Athènes, 1988. Fig. 64—65; Bank, 1985. Fig. 292—293.

<sup>14</sup> Vassilaki-Karakatsani, 1986—1969. Plv. 83.

<sup>15</sup> C'est aux mêmes conclusions, qui concerne le lieu de fabrication du revêtement de ces icônes, qu'arrive: Loverdou-Tsigarida, 1996. Σελ. 493—497; Vassilaki-Karakatsani, 1986—1969. Σελ. 205, admet également que l'icône de la Vierge Odigitria du monastère de Vatopédi provient du même atelier.

<sup>16</sup> Photographie de l'icône publiée par Kondakov: Kondakov, 1902. C. 192. Ил. 73; Grabar, 1975. P. 68. Tab. 87.

<sup>17</sup> Voir: Loverdou-Tsigarida, 1996. Σελ. 497. Plv. 331. Sur l'art de l'icône, voir: Tsigaridas, 1996. Σελ. 394—395. Plv. 331. Voir également: Grabar, 1975. P. 68.

<sup>18</sup> Voir: Milet, 1916. P. 75—79; Baltoyanni Ch. Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιγραφή στο βήμβηρο. Т. 373 του Βυζαντινού Μουσείου // AAA. 1984. Т. 17. Σελ. 51.

<sup>19</sup> Achimastou-Potamianou M. Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές τοιχογραφίες. Αθήνες, 1994. Plv. 151—152, 155.

<sup>20</sup> L'icône de la Sainte Trinité de Rubliev, d'après: Lazarev V. Moscow School of Icon-Painting. Moscow, 1971. P. 35, 37, date de 1411, tandis que pour d'autres vers 1425—1427; Византия. Балканы. Русь, 1991. № 84, où l'on trouve une bibliographie relative. Voir également la correspondance physiognomique et partie stylistique dans le rendu du visage entre l'archange Michel dans la grande Déesis du Kremlin (fin XIV<sup>e</sup> siècle), attribuée à Théophane le Grec (Византия. Балканы. Русь, 1991. № 65) et l'archange Gabriel de l'icône de Vatopédi.

<sup>21</sup> Uspenskij la considère, à tort, comme une oeuvre de l'époque d'Andronic II Paléologue (1282—1328); Успенский П. Первое путешествие в афонские монастыри и скиты: 1848 год. М., 1880. Ч. 2, отд. 2.

## Ефтиміос Н. Цигаридас (Фессалоники)

### ИКОНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV в. ИЗ МОНАСТЫРЯ ВАТОПЕД НА АФОНЕ

#### Резюме

Предмет настоящего исследования — четыре иконы второй половины XIV в. из исключительно богатой коллекции монастыря Ватопед. В монастыре Ватопед хранится значительное число икон — более трех тысяч; это одна из богатейших коллекций мира.

Икона «Снятие с Креста» (в сохранившемся виде 133 × 133 см) по иконографии и композиционному решению непосредственно связана с фрес-

кой «Снятие с Креста» ■ Протата. Уравновешенность и симметрия композиции, естественность поз ■ движений, пластическая определенность фигур ■ выражение страдания на лицах, в которых, однако, отсутствует напряженность, — все это делает икону шедевром палеологовского искусства, прекрасно отражающим идеи исихазма, важнейшего течения в духовной жизни третьей четверти XIV в. Родство с лучшими произведениями этого времени из Фессалоник или Константинополя, такими как «Богоматерь с Иоанном Богословом», 1371 г. (Музей ■ Софии), «Христос Пантократор», 1363 г., из афонского монастыря Пантократора (ГЭ), фрески церкви Богородицы Перивлепты в Мистре, 1360—1370 гг., ■ также высокое качество живописи иконы говорят ■ пользу фессалоникского или константинопольского происхождения «Снятия со креста».

Иконы «Богоматерь Одигитрия» и «Троица», близкие по размерам (115 × 90 см и 117 × 92 см), стилистическим ■ техническим характеристикам, очевидно, одновременны друг другу ■ принадлежат к чтимым иконам одного иконостаса. Обе они — очень высокого для этого времени качества живописи, и происходят из одной иконописной мастерской. Более того, типологическое родство иконы Одигитрии с одноименной иконой фессалоникского происхождения из Византийского музея ■ Афинах подкрепляет традиционное мнение ■ происхождении обеих ватопедских икон из Фессалоник. Икона «Троица», одно из наиболее светлых творений позднепалеологовской живописи, благодаря своему композиционному замыслу и техническому исполнению, стала образцом для иконописцев критской школы ■ XV в.

Наконец, икона «Благовещение» является одним из лучших памятников искусства рубежа XIV и XV вв. ■ относится ■ числу шедевров позднепалеологовского искусства придворного круга. Отмечаемая нами тесная художественная связь между иконой «Благовещение» ■ «Троицей» Андрея Рублева указывает на существование общих прототипов, которые повлияли на формирование творчества великого русского иконописца первой четверти XV в.

# ЦАРЬГРАДСКАЯ СВАТЫНЯ «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ» И ЕЕ ПОЧИТАНИЕ В МОСКОВСКОЙ РУСИ

А. А. Щенникова (Москва)

Среди памятников христианского искусства, которым посвящал свои научные труды А. Н. Грабар, значительное место занимает константинопольская икона «Богоматерь Одигитрия». <sup>1</sup> Статьи А. Н. Грабара дают богатый материал для дальнейшего исследования проблем, связанных с этим уникальным богородичным образом, в том числе и для вопроса о его почитании в Руси.

Главная богородичная икона византийского мира константинопольская «Одигитрия», помимо статей А. Н. Грабара, упоминается во многих исследованиях. <sup>2</sup> В последние годы появилось несколько новых работ, касающихся почитания знаменитого образа. <sup>3</sup> На основании опубликованных материалов А. М. Лидов подготовил обобщающую статью для энциклопедического словаря «Чудотворные иконы Богоматери». <sup>4</sup>

Приведем наиболее существенные исторические сведения и суждения исследователей, касающиеся нашей темы.

Почитание иконы Богородицы, находившейся в придворном храме, именуемом Одигоном, вероятно, началось во времена императора Михаила III (842—867 гг.); первое же упоминание этого названия относится к X в. <sup>5</sup> В более позднем сочинении (XII (?) в., Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως, III, 27) рассказывается, что Михаил III построил храм Одигон на месте часовни у святого источника, в котором слепые омывали глаза и получали исцеление. <sup>6</sup>

Важнейшее свидетельство о константинопольской «Одигитрии» сохранилось в латинской рукописи XII в., представляющей собой перевод с греческого первоисточника 1063—1081 гг., описывающего святилища Константинополя. <sup>7</sup> «В части дворца рядом со Святой

Софией, на морском берегу около Большого дворца находится монастырь Святой Марии Богородицы.

А в том монастыре — святая икона Святой Богородицы, называемая Одигитрией, что переводится „путеводительница“, потому что некогда было двое слепых, которым явилась Святая Мария, отвела их в церковь свою и просветила их глаза, и они увидели свет. Эту икону Святой Марии Богородицы написал святой Лука Евангелист, [изобразив] Спасителя на руке ее. С этой иконой Богородицы совершают процессии каждый вторник по всему городу, с великими почестями, пением и гимнами. Много народу ходит с ней: мужчины впереди, женщины позади».

В компилятивном сочинении 1438/1439 г. «Повесть о всечестном и божественном храме Пресвятой Богородицы, именуемом Одигоном», также сообщается о чудесном источнике, от воды которого некогда получили исцеление двое слепых; с тех пор это место прозвали «именем Проводников (τῶν Ὁδηγῶν)». <sup>8</sup> В конце Повести рассказывается о некоей нечестивой женщине, попытавшейся приблизиться «к чтимой иконе Богоматери, которая в точности и как бы неизменно списанная со священного первообраза, была установлена в святом предложении Божественных Таин», чтобы «выцарапать божественные очи честного этого лика Богоматери и как бы ослепить его». За эту дерзость она была жестоко наказана: Богоматерь сама протянула руку и лишила нечестивцу зрения; раскаявшись, женщина избрала «монашеское житие», прислуживая в храме Одигитрии и наделяя святой водой из источника болящих. «С этих-то пор установился такой обычай, сохраняемый из поколения в

поколение и до сего дня...», — заключает свое писание сочинитель Повести.<sup>9</sup>

В период археологических работ 1923—1933 гг. в районе предполагаемого местонахождения монастыря (к востоку от Св. Софии) было обнаружено здание с двумя бассейнами, позволяющее с определенной долей уверенности отождествить его с руинами монастыря Одигон и его чудесного источника.<sup>10</sup>

О «святой воде» монастыря «Одигитрия» упоминается в анонимном русском «Сказании о святых местах» конца XIV в.<sup>11</sup>

Косвенным свидетельством, указывающим на связь культа царьградской «Одигитрии» с целительной водой источника ■ водоосвящением, является изображение в клейме иконы последней четверти XIV в. «Похвала Богоматери, с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля.<sup>12</sup> В композиции, иллюстрирующей кондак 1 Акафиста, икона «Одигитрия» помещена на подставке, укрепленной ■ источнике-колодце.<sup>13</sup>

Однако все эти свидетельства не идут ни ■ какое сравнение с многочисленными ■ подробными сообщениями русских паломников XIV—начала XV в. о другом широко известном чудотворном источнике — ■ монастыре Христа Милостивого (φιλάνθρωπος), расположенном за дворцом ■ Манганах ■ монастырем Св. Георгия ■ берегу моря.<sup>14</sup> О церкви Христа Милостивого упоминают Стефан Новгородец, Игнатий Смолянин, автор анонимного «Сказания о святых местах» конца XIV в., дьяк Александр, инок Зосима.<sup>15</sup> Монастырь славился чудотворным образом Христа, изображенным на стене (поэтому церковь называли «Христос стоит»), чудотворной водой источника, вытекающего из-под храма, ■ целительным песком. Стефан Новгородец (1345—1349 гг.) говорит, что «то бо место подобно Соломону купели иже ■ Иерусалиме», ибо «ту лежит множество болящих ■ от инех градов привозят, ■ принимают исцеления».<sup>16</sup> Самое подробное описание оставил автор анонимного Сказания: «Есть по заду Манган близ на восток над морем есть церковь; святый Спас сам преобразился на стене. Тот Спас много больных исцеляет. В той же церкви лежит святый Аверкий ■ теле; святого Аверкея поднимают во всякую среду и ■ пяток, поставяя его, больным исцеление от него бывает... А под Спасом есть святая вода, межю стены градной и морем заключена ■ голупци ■ каменом; тою водою

умываются ■ пьют ее, исцеление от нея бывает. Тужо близ святыя воды вскраи моря болныи погребают ноги ■ песок; червие избегают из ног ■ изо всего тела, и бывають здрави».<sup>17</sup>

Э. П. Саликова верно отметила, что на иконе «Похвала Богоматери, с Акафистом» кондак 11 («Пение всякое побеждает, спрострегис тишася ко множеству многих щедрот твоих...») иллюстрируется изображением «конкретных царьградских реалий» — образом «Христа стоящего» на фоне стены-башни, которому предстоят восхваляющие его святители, а внизу показан песчаный холм с колодезным источником и множеством болящих, припадающих к святой воде ■ зарывающих ноги в целительный песок.<sup>18</sup>

■ клейме, иллюстрирующем кондак 13 («О всепетая Мати...» — молитва, обращенная к Богоматери), также как ■ иллюстрации кондака 1, вновь показана «Одигитрия»: изображена знаменитая вторичная процессия с чудотворным образом монастыря Одигон, упоминаемая ■ многочисленных свидетельствах XII—XV ■ наиболее подробно описанная Стефаном Новгородцем.<sup>19</sup>

Не рассматривая подробно другие многочисленные материалы, достаточно хорошо изученные, но принимая во внимание наблюдения исследователей, сопоставляя исторические свидетельства и изображения, можно сделать несколько определенных выводов о почитании константинопольской «Одигитрии». Отметим наиболее существенные из ■ и прежде всего те, которые имеют отношение ■ почитанию этой святыни ■ Руси.

1. Главным и самым знаменитым богослужением с иконой «Одигитрия» был ее ежечеленный вторичный «выход» на площадь перед монастырем Одигон и «хождение» по городу, зафиксированные в письменных источниках XI в. (процессия с «Одигитрией» здесь уже названа почитаемой традицией), но восходящие, вероятно, к IX в. или даже более раннему времени; видимо, тогда же константинопольскую «Одигитрию» отождествили с иконой Богоматери письма евангелиста Луки, о которой упоминается ■ Сказании о чудотворных иконах (IX в.);<sup>20</sup> «хождение» по городу ■ вторичный «выход» иконы изображены на фреске XIII в. во Влахернском монастыре близ Арты и ■ клейме кремлевской иконы «Похвала



«Богоматерь Владимирская» (средник иконы). Византия. Начало XII в. ГТГ



«Богоматерь Одигитрия». Византийская икона XIV (?) в., переписанная Дионисием в 1482 г. Из Вознесенского монастыря в Московском Кремле. ГТГ

Богоматери, с Акафистом»; эта процессия подробно описана паломниками XIV—XV вв.<sup>21</sup>

2. Не позднее XI в. заступничество Богоматери, являемое в чтимом образе Одигитрии, соотносили с событиями чудесного избавления Константинополя от нашествия аваров и славян в 626 г. при императоре Ираклии и патриархе Сергии, затем от арабов при Константине IV Вратоме (Погонате) и от осады «агарян» 717 (718—719) г. при императоре Льве Исавре. По случаю спасения Константинополя в 626 г. к Акафистному гимну начала VI в., приписываемому Роману Сладкопевцу, был добавлен вступительный стих, восхваляющий Богородицу как непобедимую «водительницу в битве и защитницу» города, избавляющую от всякой опасности. Акафист, посвященный Христу и Богоматери и первоначально читаемый на Благовещение, к X в. вошел в состав всенощной службы пятой недели Великого поста (суббота Акафиста), и синаксарном чтении которого рассказывалось о трех осадах.<sup>22</sup> В синаксаре Никифора Каллиста (начало XIV в.) указывается, что во время осады 717 г. носили «Одигитрию».<sup>23</sup> Славянский перевод

Постной триоди следует греческой традиции: для избавления города от «агарян» в правлении Льва Исавра по стенам города носят Честное древо животворящего креста и чтимую икону Богоматери Одигитрии.<sup>24</sup> Согласно сообщению поздних источников, в воспоминание чудесных событий на пятой неделе Великого поста «Одигитрию» приносили и императорский дворец, где она оставалась до окончания пасхальной седмицы.<sup>25</sup>

3. В правлении династии Комнинов «Одигитрия» почиталась как палладиум города, личная святыня императоров, главная иконходатаица за души усопших, непобедимая воевода, избавительница от недугов и всяческих бед. Иоанн Комнин (1118—1143 гг.) поместил икону и императорский дворец и установил ежегодное приношение «Одигитрии» и монастырь Пантократора, родовой мавзолей, в дни памяти основателей монастыря и других погребенных там родственников.<sup>26</sup>

4. Новое почитание «Одигитрии» началось после освобождения Константинополя от латинян. В 1261 г. Михаил VIII Палеолог торжественно вошел в столицу с чудотворной иконой (в период латинской оккупации она находилась и захваченном венецианцами монастыре Пантократора).<sup>27</sup> В течение XIII—XV вв. икона хранилась в монастыре Одигон; слава чудотворного образа распространилась по всему христианскому миру.

5. По свидетельству историка Михаила Дуки, царьградская святыня (икона Богородицы, которую отождествляют с чудотворной «Одигитрией»), и период осады Константинополя в 1453 г. находившаяся в монастыре Хора, была уничтожена турками, делившими ее драгоценный оклад.<sup>28</sup> Представление о погибшем чудотворном образе дают описания испанских паломников XV в., отдельные изображения процессий с «Одигитрией» и иконы-списки. Руи Гонсалес де Клавихо (1403—1406 гг.) отмечает, что «образ выполнен на квадратной доске около шести пядей в ширину и столько же в длину; он укреплен на двух ножках, и сама доска покрыта серебром, и в нее вделано много изумрудов, сапфиров, бирюз, жемчуга и других разных камней, и вставлена она в железный киот».<sup>29</sup> Перо Тафур (1437 г.) был поражен необычайной тяжестью иконы (вероятно, из-за массивного оклада с драгоценными камнями), она показалась ему «написанной на камне»; согласно сообщению



Поклонение иконе «Одигитрия». Выходная миниатюра греко-латинской Псалтири Гамильтона. Около 1300 г. Берлин, Гос. музей, Гравюрный кабинет, 78.А.9

Тафура, на другой стороне иконы было изображено «Распятие».<sup>30</sup>

Наиболее точное изображение константинопольской «Одигитрии» (или ее прямого списка) можно, кажется, видеть на выходной миниатюре греко-латинской Псалтири Гамильтона (около 1300 г.), хранящейся в Гос. музее в Берлине.<sup>31</sup> На миниатюре представлено семейство (возможно, члены братства, служив-

шего чудотворной иконе в монастыре<sup>32</sup>), поклоняющееся «Одигитрии» — константинопольской святыне или ее точному списку. Особенность изображенной иконы — широкая, почти квадратная доска с полуфигуры архангелов в углах. Вероятно, образы поклонящихся архангелов являлись характерной особенностью константинопольской «Одигитрии»: их изображения присутствуют на ряде икон

Богоматери, которые, судя по надписям, имеющим образ Одигитрии, представляют собой копии-списки или близкие воспроизведения царьградской святыни.<sup>33</sup>

6. Исследуя вопрос о почитании «Одигитрии», ученые, кажется, до сих пор не обратили должного внимания на один важный аспект: на связь культа главной богородичной иконы Константинополя с целительной (святой) водой, о чем свидетельствует Сказание о происхождении наименования монастыря и его чтимой иконы. Вероятно, «Одигитрия» участвовала в чине малого освящения воды со святыми мощами и чудотворными иконами, что могло регулярно происходить в монастыре Одигон (а также во Влахернах, куда приносили чудотворную икону). Помимо этого «Одигитрия», видимо, выносилась вместе с Древом животворящего креста на водоосвящение 1 августа.<sup>34</sup> Праздник 1 августа был сугубо императорским: в тот день богослужение совершалось только в Великой церкви. В крестный ход на Спасов источник за городской стеной выходил сам император: после освящения воды возвращались в Святую Софию, где святыни оставались на некоторое время. Начиная с 1 августа, крестный ход совершали ежедневно в течение 15 дней; завершали «хождение» праздником Нерукотворному образу в воспоминании избавления от варваров 16 августа.

Путь от Святой Софии к Спасову источнику шел мимо монастыря Одигон. Вероятно, «Одигитрию» брали в крестный ход не только 1 августа, но и в последующие дни. В период ежедневных крестных ходов «Одигитрия» вместе с Древом животворящего креста скорее всего находилась в Святой Софии. Косвенным свидетельством может служить сообщение испанского путешественника Клавиho, что «в некоторые годичные праздники этот образ («Одигитрия». — Л. III.) переносят в церковь Святой Софии с большим торжеством, так как народ его очень почитает».<sup>35</sup> В богослужебных текстах «Одигитрия» прославляется наравне (и вместе) с Древом животворящего креста: в синопсисе Постной триоды (суббота Акафиста) рассказывается о победе над варварами в 717 (718—719) г. обновлением города честным Древом животворящего креста и чудотворной иконой Одигитрии.

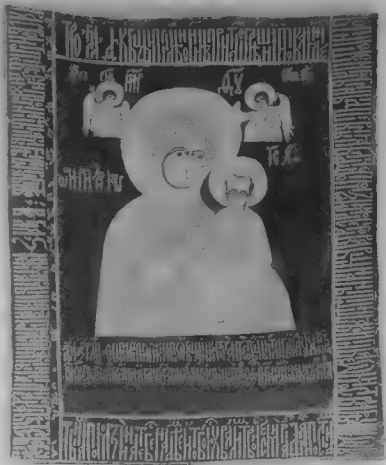
Важным косвенным свидетельством участия «Одигитрии» в водоосвящении и крестных ходах к Спасову источнику являются изобра-

жения в клеймах уже упоминавшейся иконы «Похвала Богоматери, с Акафистом», рассмотренной Э. П. Саликовой (см. выше). Автор иконы (или составитель ее иконографической программы), хорошо знакомый со святынями Константинополя, как бы сопоставляет источник святой воды — колодец с расположенной над ним иконой Одигитрии (кондак 1 «Взбранной воеводе...» (со знаменитым Спасовым источником (кондак 11 «Пение всякое побеждается...»). Изображение Спасова источника на иконе «Похвала Богоматери», где представлена константинопольская «Одигитрия», по нашему мнению, указывает на «хождение» главной богородичной иконы в прославленный монастырь Спаса Милостивого. Сопоставление двух чудесных источников отражено в повествованиях XIV—XV вв.: Стефан Новгородец сравнивает Спасов источник с купелью Соломона в Иерусалиме; автор Повести о монастыре Одигон говорит об источнике «в прибрежище» монастырского храма Богоматери, не умалившем «прежний Силоам» (в Иерусалиме). Правда, из контекста Повести не совсем ясно, о каком источнике идет речь: о том, который был в монастыре Одигон, или об источнике в монастыре Спаса Милостивого. Двое слепых как будто проходили мимо Богородичного храма (?); когда они вернулись зрение после омовения лиц, они воздали «должное благодарение в славу Богу, Виновику чуда».<sup>36</sup> Не исключено, что слепцов, приходивших в Богородичному храму, находившиеся там служители (или монахи) провожали именно к Спасову источнику, на пути к которому располагался монастырь Одигон. Возможно и другое объяснение: сама богородичная икона «ходила», указывая путь болящим, к Спасову источнику в водоосвящение 1 августа и в другие дни (возможно, в среду и пятницу, когда там «поднимали мощи» святого Аверкия).<sup>37</sup> Воду Спасова источника, освященную мощами святого Аверкия и Древом животворящего креста, с участием «ходившей» туда иконы Одигитрии, вероятно, приносили в Богородичный монастырь Одигон. Можно было бы предположить, что в последнем также совершали малое водоосвящение (с омовением мощей иконы Одигитрии) в дни вторичных молебнов, но ни один из паломников не упоминает об этом обычае. В любом случае факт участия главной богородичной иконы Константинополя в чине малого водоосвящения и ее связь с каким-то целительным





«Богоматерь Одигитрия». Список с чтимой иконы Вознесенского монастыря. Конец XV в.  
Из собрания П. Д. Корина. ГТГ



«Богоматерь Одигитрия». Шитая икона. Вклад княгини Домники Михайловны Мстиславской в Вознесенский монастырь. 1630 г. Музей «Московский Кремль»

источником (или святой водой) не вызывает сомнения, но, напротив, находит подтверждение в почитании других чудотворных икон.

Константинопольская «Одигитрия» прославлялась самой прославленной богородичной иконой византийского мира. Почитание других образов во многом следовало ■ культу. При этом константинопольская «Одигитрия» прославлялась либо прямо и непосредственно в копиях-списках, называемых «Одигитрией» (или повторяющих ее иконографию), либо косвенно — ■ других богородичных иконах, соотносимых ■ сопоставляемых ■ их культах ■ царьградской святыней. Н. Паттерсон-Шевченко приводит несколько интересных свидетельств. Так, ■ XI—XII в., «после того, как во вторникам была учреждена процессия с Богоматерью Одигитрия, установили также еженедельное служение (литанию) Богоматери „Римской“, чудесным образом вернувшейся в Константинополь и помещенной ■ Халкопратийском храме».<sup>38</sup> В XII в. в Фессалониках была известна икона, называемая «Одигитрией» (вероятно, точный список с царьградской); она почиталась как защитница города.<sup>39</sup> Иконы, чтимые в различ-

ных городах и селениях, обычно получали личные наименования, подобно иконе Богоматери Навпактиссе из сельской местности близ Фив; эту икону, прославленную ■ XI—XII вв., переносили от одного храма к другому, где она оставалась в течение месяца.<sup>40</sup>

Не менее важным свидетельством прославления местнотимых богородичных икон ■ соотношении с культом константинопольской «Одигитрии» дают некоторые изображения ■ циклах Акафиста. ■ Марковом монастыре (около 1380 г.) близ Скопье в композициях, иллюстрирующих две последние строфы Акафиста, наглядно сопоставляется празднование константинопольской «Одигитрии» ■ воспоминание избавления города от аваров и славян ■ 626 г. (строфа 24) с празднованием чтимой ■ Марковом монастыре (?) выносной иконы, на которой Богоматерь представлена с прильнувшим к ее щеке младенцем (строфа 23).<sup>41</sup>

Почитание «Одигитрии» на Руси ■ целом также следовало традиции Константинополя ■ других центров византийского мира, но имело свои особенности, обусловленные русской историей. В Северо-Восточной Руси культ царь-



«О Всепетая Мати...» (кондак 13). Клеймо иконы «Похвала Богоматери, с Акафистом». Конец XIV — Успенский собор Московского Кремля

градской святыни получил отражение в почитании трех икон: «Богоматери Владимирской», «Одигитрии» — Вознесенского монастыря и «Одигитрии Смоленской».

Культ греческой иконы Богоматери, ■ 1155 г. перевезенной из киевского Вышгорода во Владимир-Суздальское княжество и ставшей здесь прославленной святыней, сложился благодаря ревностному почитанию иконы князем Андреем Боголюбским ■ клиром хранившего икону Успенского собора. Эта икона, получившая во Владимире наименование «Богородица Владимирская», по своему значению в русской истории, духовной культуре ■ церковной жизни была подобна константинопольской «Одигитрии». <sup>42</sup> Князь

Андрей Боголюбский украсил икону богатым окладом из золота и серебра, с множеством драгоценных камней и жемчуга (так была украшена и главная икона Константинополя); подражая императору Мануилу Комнину ■ его отцу Иоанну II, он прославлял свою Путеводительницу — «Богоматерь Владимирскую», устанавливая ■ ее честь торжества ■ празднества, напоминая литии и «хождения», совершаемые с царьградской святыней. Особенно следует отметить участие «Владимирской» иконы в чине водоосвящения, видимо, прямо восходящем к культу константинопольской «Одигитрии». Согласно Сказанию о чудесах «Богоматери Владимирской» второй половины XII в., большинство





«Богоматерь Одигитрия». Средник шитой пелены.  
Середина XV в. Музей «Московский Кремль»

Кремле женский Вознесенский монастырь.<sup>52</sup> В 1407 г. здесь был заложен новый каменный храм; в том ■■ году княгиня Евдокия (в иночестве Ефросиния) умерла ■■ была погребена ■■ своем монастыре.<sup>53</sup>

Вероятно, вместе со Страстями ■■ инициативе княгини Евдокии в Москву была перенесена и другая святая архиепископа Дионисия — икона-список царьградской «Одигитрии», поставленный, скорее всего, в одном из основанных княгиней храмов.

В. Н. Лазарев первым высказал предположение, что сохранившаяся ■■ Вознесенском монастыре Московского Кремля икона «Одигитрия» могла быть одним из тех списков, которые ■■ 1381 г. прислал на Русь суздальский епископ.<sup>54</sup> Это предположение подтверждается сопоставлением летописных свидетельств ■■ сравнением иконы ■■ Вознесенского монастыря со списками-копиями царьградской «Одигитрии». Об «Одигитрии» Вознесенского монастыря имеется отчет ■■ летописная запись: «Въ теле 6990 [1482]. Сгоре икона

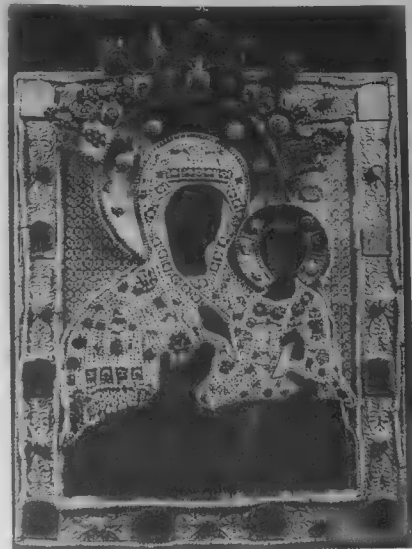
Одигитрие ■■ Москве въ церкви каменной сятаго Възнесения, чюдная святая Богородица Греческого писма, въ ту меру сделана якоже въ Цареграде чюдная, еже исходитъ во вторник да въ среду на море (курсив мой. — Л. Ш.); толико образъ тойгоре да кузанъ, а доска ся остала; и ■■ Денисей иконникъ на той же доске въ той же образъ».<sup>55</sup> Сопоставляя этот текст с летописным свидетельством о присланных епископом Дионисием иконах (см. выделенное курсивом в цитатах здесь ■■ выше), можно сделать вывод, что и «Одигитрия» из Вознесенского монастыря, ■■ присланные ■■ 1381 г. иконы были точными списками царьградской святыни. Летописное сообщение 1482 г. принадлежит лицу, прекрасно знакомому с культом константинопольской «Одигитрии», ■■ является дополнительным косвенным свидетельством «хождения» иконы к Спасову источнику на водоосвящение: Богородица «исходитъ» на море во вторник ■■ в среду — именно в тот день, когда ■■ монастыре Спаса Милостивого «поднимали» мощи святого Аверкия (см. выше).

Принимая во внимание вышеизложенные события русской истории и духовной жизни конца XIV—начала XV в., представляется ■■ возможным отождествить «Одигитрию» Вознесенского монастыря со списком «Одигитрии», исполненным в Константинополе в 1381 г.

Судя по летописной записи 1482 г., Дионисий поновил обгоревшую греческую икону, сохранив ее прежний рисунок, — написал «в той ■■ образ». Поясной образ Богоматери исполнен ■■ большой доске, по своим пропорциям приближающейся ■■ квадрату, с широкими полями, предназначенными для оклада.<sup>56</sup> Изображения Богоматери ■■ младенца фронтальные, лик Марии слегка повернут вправо. Левой рукой младенец Христос держит святок, упирающийся ■■ колено. В верхних углах иконы ■■ полуфигуры поклоняющихся архангелов с надписями их имен: Михаил — слева, Гавриил — справа. Слева, над плечом Богоматери, надпись, называющая образ Одигитрией. Икона была двусторонней: доска с обеих сторон обработана под живопись. Возможно, по причине сильного разрушения живописи в пожаре 1482 г. изображение на тыльной стороне не было восстановлено (оборот, видимо, закрывал «рубашкой» из дорогой ткани).



«Богоматерь Одигитрия». Икона. Конец XV в.  
Благовещенский собор Московского Кремля



«Богоматерь Одигитрия Смоленская». Список и чудотворной Богоматери Смоленской. 1456 (?) г., пропись XIX в. Оклад XVI—XVII в. Оружейная палата

Все отмеченные иконографические особенности «Одигитрии» ■ Вознесенского монастыря полностью совпадают с особенностями копий-списков царьградской святыни<sup>57</sup> ■ свидетельствуют о том, что она действительно была ■ точным списком.

Вероятно, чтимому образу Вознесенского монастыря посвящена знаменитая шитая пелена ■ конца XV в., исполненная, как считают исследователи, ■ заказу княгини Елены (Волошанки), дочери молдавского князя Стефана Великого, выданной замуж за старшего сына Ивана III Ивана Ивановича Молодого в 1482 г. По мнению М. В. Щепкиной (ее мнение поддерживает ■ Н. А. Маясова), пелена вышита по случаю торжественной коронации Димитрия, сына княгини Елены, состоявшейся 4 февраля 1498 г. На пелене представлен крестный ход в Вербное воскресенье 8 апреля 1498 г., ■ котором принимал участие великий князь Иван III и его коронованный внук Димитрий<sup>58</sup> (см. статью Л. М. Евсеевой ■ наст. изд.).

А. Н. Грабар подверг сомнению утверждение М. В. Щепкиной относительно конкретного исторического события, убедительно показав, что сюжет пелены восходит ■ сцене Акафиста Богоматери, изображающей вынос главной царьградской святыни — иконы Одигитрии, совершавшийся по вторникам.<sup>59</sup>

Установленная А. Н. Грабаром зависимость композиции пелены от иллюстрации соответствующего стиха Акафиста очевидна (ср. ■ иллюстрацией кондака 13 на ■ «Похвала Богоматери, с Акафистом» из Успенского собора). Вместе с тем, предложенная М. В. Щепкиной историческая идентификация персонажей кажется правдоподобной, хотя ■ не может быть однозначной. Несомненно, что здесь представлен великий московский князь со своей семьей ■ митрополит с церковным клиром. Совершаемое ими действие мало похоже на традиционный крестный ход, в который брали несколько ■ икон. На пелене представлен вынос только одной «Одигитрии», причем тем самым способом,

каким выносили по вторникам главную царьградскую икону.

По нашему мнению, пелена изображает торжественный молебен, совершаемый в Московском Кремле на площади перед той чтимой иконой Одигитрии, которая считалась тогда точным списком царьградской святыни.<sup>60</sup> Такой иконой была именно «Одигитрия» из Вознесенского монастыря,<sup>61</sup> о чем свидетельствует вышеприведенная летописная запись 1482 г.

Изображение иконы на пелене полностью совпадает с поновленным Дионисием образом «Одигитрии». При этом главная иконографическая особенность кремлевской иконы-списка и ее константинопольского протооригинала — полуфигуры архангелов — выделены крупным размером и репрезентативными позами, вероятно, для отличия ее от других икон Одигитрии, например, от «Одигитрии Смоленской» (см. ниже).

В конце XV в. молебны с чтимыми богородичными иконами, видимо, совершались еженедельно; следуя византийской традиции, они представляли собою либо пятничную вечернюю службу (пресбейа, параклетикиос канон), либо молебен с Акафистом.<sup>62</sup>

Особое почитание в Москве конца XV в. «Одигитрии» из Вознесенского монастыря связано с исторической ситуацией. В 1473 г. великий князь Иван III женился вторым браком на племяннице последнего византийского императора Константина греческой царевне Софии (Зое) Палеолог. Воспитанная при папском дворе, она была свидетельницей активного участия икон Богородицы в церковной и государственной жизни Рима.<sup>63</sup> Утверждая свое положение в новой православной стране, греческая царевна стремилась возродить в Москве царьградско-римские ритуалы. Не исключено, что благодаря Софии Палеолог началось новое почитание древней греческой иконы «Одигитрии» из кремлевского монастыря великими княгинями — воспоминание о прославленной константинопольской «Одигитрии». Вероятно, именно она поручила поновление пострадавшей в пожар иконы Дионисию, работавшему тогда в Кремле, — могла быть инициатором пространной летописной записи 1482 г., в которой акцент поставлен на традициях духовной жизни Царьграда.

Другая православная чужестранка, Елена Стефановна, невестка великого князя

Ивана III, также внесла свой вклад в прославление греческой иконы, увековечив торжественный молебен с кремлевской святыней на пелене конца XV в. Эта пелена, представляющая собой икону-картину, возможно, предназначалась непосредственно для того монастыря, где хранилась чтимая «Одигитрия», — для кремлевского Вознесенского монастыря, усыпальницы княгини, основанной великой княгиней Евдокией, строившейся и позже, обновлявшейся и украшавшейся работами других великих княгинь, не оставлявших вниманием и главную монастырскую святыню.

Ее почитание нашло отражение и в традиционном создании списков. В собрании Павла Корина сохранилась небольшая икона, представляющая собою копию прославленной «Одигитрии» из Вознесенского монастыря.<sup>64</sup> Пропорции доски с широкими полями, иконография фигур и надпись с именем «Одигитрия» следуют чтимой кремлевской иконе, но рисунок ликов более строгий, напоминающий византийские образы XIV в. По мнению В. И. Антоновой, этот список мог повторять греческую икону до поновления ее Дионисием в 1482 г.

В XVI—XVII вв. «Одигитрия» из Вознесенского монастыря оставалась важнейшей после чудотворной «Владимирской» кремлевской святыней. Согласно Чиновникам Успенского собора XVII в., она выносилась вместе с древней «Владимирской» в большой крестный ход, в котором принимали участие царь и патриарх.<sup>65</sup> В 1630 г. княгиня Домника Михайловна Мстиславская «приложила по обещанию» к чтимой иконе лицевою пелену с повторяющим святыню образом «Одигитрии», обрамленным вышитыми вязью молитвами Богородице, с вкладной надписью под изображением: «ЛЕТА 7138 СИЮ ПЕЛЕНУ ПРИЛОЖИЛА ПО ОБЕЩАНИЮ КО ОБРАЗ ПРЕЧТОЙ ВЦЫ И ЧСТНАГО И СЛЕВНАГ ЕА ОДИГТРА // ВОЗНЕСНСКАГО ДЕВИЦА МСТЯЯ ВОЯРИНА КНЗЯ ФЕДОРА ИВАНОВИЧА МСТИСЛАВСКАГО КНГИНИ ДОМНИКА МИХАЙЛОВНА».<sup>66</sup>

\* \* \*

В XV в. в Московском Кремле наряду с иконой из Вознесенского монастыря почитался и другой список константинопольской «Одигитрии», восходящий к чтимой иконе города

Смоленска. Древняя история смоленской святыни в письменных источниках не зафиксирована.<sup>67</sup> В XV в. чудотворную «Смоленскую» приносили ■ Москву. Об этом памятном событии была составлена Повесть, включенная в Московский летописный свод конца XV в.<sup>68</sup> В Повести, озаглавленной «О Пречистой Смоленской», содержатся чрезвычайно важные сведения о почитании икон в Москве второй половины XV в. Здесь рассказывается, что «в лето 6964» [1456] в январе месяце к великому московскому князю Василию прибыл смоленский владыка Мисаил «со многими мещичи Смоленскими» с просьбой отпустить чудотворную «Смоленскую» икону Богородицы, которую «взял пленом» Юрга. Великий князь, посоветовавшись с митрополитом Ионой ■ прочими святителями, ■ также с боярами своими, помыслил, что нельзя более держать в плену «владычицу всего мира», и решил возвратить святыню. Он повелевает сотворить «празднество ■ отпущение пресвятыя Богородица чудотворныя иконы»: в церкви Благовещения ■ дворе великого князя, где древняя «Смоленская» стояла «на десней стране от святых дверей царских», перед образом *совершают молебен*, ■ затем *служат литургию*. После литургии митрополит Иона, великий князь и его супруга Мария с сыновьями «*знаменуются*» у чудотворного образа ■ со слезами провожают его. Икону вынимают из киота и отдают ■ руки смоленскому епископу Мисаилу. Вместе с чудотворной «Смоленской» иконой великий князь Василий возвратил также «и иные многы иконы, опроч того, менши тоа, златом же ■ камением и жемчугом украшены, того же плена». Из них митрополит Иона попросил оставить одну икону «Владычица со младенцем... ■ благословение ■ воспоминание сего дне». Эта икона, видимо, была излюбленным богородичным образом великокняжеской семьи и, вероятно, изображала «Богоматерь Одигитрию», напоминавшую чудотворную «Смоленскую»; митрополит просил оставить ее «господину ■ сыну ми великому князю и княтии его ■ чадом его на *вспоминание дне сего*» (курсив мой. — Л. III.). Епископ Мисаил «*знаменует*» образом великокняжескую семью ■ отдает его в руки великому князю Василию. Чудотворную «Смоленскую» провожают два поприща за город — до церкви Благовещения на Дорогомиллове; митрополит с «освященным събором» несут с собою ■ тот

образ, который оставлен «на благословение великому князю». Затем все возвращаются, идущие «за тою иконою, иже остася» у великого князя. Пришедши в придворную церковь Благовещения, великий князь повелевает «поставити... ея ■ том месте, иде же преже стояла, ея же отпусти, икону», а также «повеле ину икону ■ тоа место писати, снем меру с неа и образ назнаменовав, а пред тою, иже оставлена, *повеле на всяк день молебен священником пети, акафист со икосы*» (курсив мой. — Л. III.).

Из контекста Повести не совсем ясно, с какой иконы был сделан список — с отпущенной «Смоленской» или с оставленной ■ соборе «на благословение». По нашему мнению, сняли меру и назнаменовали образ с чудотворной «Смоленской», что соответствовало традиции почитания прославленных икон.

В Повести нет известий о том, когда ■ при каких обстоятельствах появились ■ Москве чудотворная «Смоленская» ■ другие плененные Юргой иконы. Имя Юрги ■ летописях более ■ встречается. Его считали то литовским полководцем, перешедшим на службу к московскому князю, то московским воеводой. Наиболее убедительное объяснение дал А. А. Турчилов.<sup>69</sup> По его мнению, Юргой называли в быту служилого новгородского князя Юрия Ллугвневича (Семеновича) из рода Гедиминовичей. В 1440 г. он вернулся из Новгорода ■ Литву. Великий литовский князь Казимир Ягайлович дал ему в удел Мстиславль, Кричев ■ другие города и волости. Возгордившись, Юрий занял смоленский престол, но ■ том же году, увидев «свою неразсудную дерзость» и убоявшись «страхом велиим» великого князя Казимира, «избеже на Москву».<sup>70</sup>

Таким образом, оказывается, что древняя «Смоленская» икона находилась ■ Московском Кремле с 1440 ■ 1456 г. Однако именно возвращение чудотворного образа повлекло за собой его новое почитание в копиях-списках. Как следует из Повести, особо почитаемой иконой в придворном Благовещенском соборе была не только копия, сделанная с чудотворного смоленского образа ■ 1456 г., ■ также та икона, которую оставили на благословение великому князю. Более того, судя по тому вниманию, которое ей уделит составитель Повести, ■ повелению князя ежедневно служить перед нею молебен с Акафистом, можно ду-

мать, что именно эта икона стала тогда самой известной и прославленной.

Н. А. Майсова высказала убедительное предположение, что хранящаяся в музее «Московский Кремль» шитая пелена с образом Богоматери Одигитрии в середине и святыми на полях была вышита ■ мастерской великой княгини Марии Борисовны, первой жены великого князя Ивана III, и предназначалась для оставленной в 1456 г. ■ Благовещенском соборе чтимой богородичной иконы.<sup>71</sup> Она сошла возможным отождествить с этим образом небольшую византийскую икону XIV в. ■ в серебряном окладе, происходящую из собрания Благовещенского собора и ныне находящуюся ■ экспозиции Оружейной палаты.<sup>72</sup>

Изображения Богоматери ■ младенца Христа ■ этой иконе фронтальные, лики в легком повороте друг к другу. В левой руке младенца — положенный ■ колено красный свиток. Фон и поля сплошь закрыты чеканным серебряным окладом. Надпись на окладе называет икону «Одигитрией».

Предпожжение Н. А. Маясовой отождествление этой иконы с чтимым ■ Благовещенском соборе богородичным образом кажется вполне правдоподобным и может быть подкреплено некоторыми наблюдениями. От второй половины XV—начала XVI в. сохранилось несколько десятков икон, представляющих «Богоматерь Одигитрию». Среди ■ выделяется ряд изображений, явно восходящих к одному ■ тому же образцу, отличающемуся от других вариантов «Одигитрии» отсутствием полуфигур архангелов и горизонтальным положением свитка в руке Христа.<sup>73</sup> Именно ■ особенности свойственны византийской «Одигитрии» в серебряном окладе XIV в. и изобра- ■ на шитой пелене середины XV в. По нашему мнению, ■ конце XV—начале XVI в. оставленная ■ Благовещенском соборе икона, отождествляемая с византийской иконой XIV в. ■ серебряном окладе, являлась тем чтимым образом, с которого делались копии- ■ списки для других храмов ■ монастырей.

Икона из Благовещенского собора ■ Повес- ■ именуется «Владычица с младенцем» (распространенное наименование богородичных образов); перед нею, как *местночтимую*, повелением великого князя ежедневно служат молебн с Акафистом. В то же самое время в Благовещенском соборе почиталась и список с чудотворной «Смоленской Одигитрии». 13 ■

1525 г. его перенесли в соборный храм Новодевичьего монастыря, освященный во имя «Одигитрии Смоленской».<sup>74</sup> В 1927 г. эту икону, благодаря ее богатому золотому окладу времени Бориса Годунова, венцам ■ жемчужной ризе XVII в., передали ■ Оружейную палату.<sup>75</sup> Первоначальная живопись иконы скрыта под записями XIX в.

Кремлевский список «Одигитрии Смоленской» 1456 г., по свидетельству летописной Повести, должен был повторять чудотворный образ. Смоленская святая не сохранилась; о ней имеются лишь отдельные сведения.<sup>76</sup> Список из Благовещенского собора отличается вертикальным положением свитка в руке младенца, ■ отсутствием образов архангелов. Вероятно, это было свойственно ■ чудотворной «Смоленской Одигитрии».

■ отличие от «Одигитрии» из Вознесенско- ■ монастыря, в образе которой прославлялась великая царьградская святая, ■ почитании «Одигитрии Смоленской» ■ ее списков основной акцент поставлен на русской истории ■ московско-смоленских ■ Икона именуется «Пречистой Смоленской»; в день ее празднования 28 июля читалась Повесть о Меркурии Смоленском, позднее — ■ летописная Повесть о провах чудотворного образа из Москвы в Смоленск.<sup>77</sup>

Итак, сопоставляя исторические свидетельства, сохранившиеся иконы ■ изображения чтимых богородичных образов, мы попытались дать представление о культе царьградской «Одигитрии» ■ его отражении ■ русских святых, прославленных ■ Северо-Восточной Руси ■ особенно в великокняжеской Москве.

Так же, ■ византийские императрицы, великие княгини ■ царицы русские были ревностными почитательницами икон Пресвятой Богородицы. Одна из них, Мария Борисовна Тверитянка, первая супруга великого князя Василия III, вышила ■ своей московской светлице подвесную пелену с образом «Одигитрии Смоленской»; эта пелена, вероятно, предназначалась под киот с чтимой богородичной иконой, оставленной в 1456 г. ■ Благовещенском соборе в память о возвращении ■ Смоленск его древней святыни. В конце XV в. великая княгиня Елена Стефановна Волошанка запечатлела на уникальной иконе-картине «молебен- ■ пение» в Московском Кремле, прославляющее список «в меру и подобие» царьградской святыни — «Одигитрию» ■ Вознесенского мо-





1994. С. 37, 47—48 (примеч. 24); Паттерсон-Шевченко, 1996. С. 133—135.
- <sup>22</sup> См.: Саликова, 1990. С. 45, 47; Громова Е. Б. Проблема иконографии Акафиста Богоматери ■ искусство Византии ■ Древней Руси. Дис. ... канд. искусств. М., 1990. С. 29—47; Паттерсон-Шевченко, 1994. С. 39—40, 49 (примеч. 31), 50 (примеч. 37, 38, 39).
- <sup>23</sup> Паттерсон-Шевченко, 1994. С. 49 (примеч. 31); С. 50 (примеч. 39).
- <sup>24</sup> См. Пустую триодь ■ XV в. (РГБ, Ф. 178, М. 3143. Л. 235—236 об.); см. также: Сказание о ■ Божией Матери Одигитрии (Facsimile из рукописи, принадлежавшей князю П. П. Виземскому, № LXIII) (ОДПД, XIX). 1878. Л. 5 об.—7; Карабинов И. Пустая триодь. СПб., 1910. С. 35—50; Саликова, 1990. С. 45, 47.
- См.: Кондаков, 1886. С. 16; Pseudo-Kodinos. *Traité des offices* / Ed. J. Vgreux. Paris, 1966. P. 228—231.
- <sup>28</sup> См.: Дмитриевский А. Описание литургических рукописей, хранящихся ■ библиотеках православного Востока. Киев, 1895. Т. 1, ч. 1. С. LXVIII—LXXII, 681; Паттерсон-Шевченко, 1994. С. 51 (примеч. 54); Паттерсон-Шевченко, 1996. С. 133, 140 (примеч. 4); Бутырский М. Н. Византийское богослужение у иконы согласно типичу монастыря Пантакратора 1136 г. // Чудотворная ■ в Византии и Древней Руси. С. 146—147 (далее — Бутырский, 1996).
- <sup>27</sup> См.: Wolff, 1948. P. 319—328; Majeska, 1984. P. 364.
- <sup>28</sup> См.: Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae: Ducas. *Воплае*, 1834. С. 288, 292; Кондаков, 1915. Т. 2. С. 158.
- <sup>29</sup> Rui Gonçales de Azevedo. Дневник путешествия ■ Самарканд ко двору Тимура (1403—1406) / Пер. ■ старожил. М., 1990. С. 43—44 (далее — Клаухо, 1990).
- <sup>30</sup> Marcos Jimenez de la Espada D. Andanzas é viages de Pero Tafur por diversas parts del mundo avidos. Madrid, 1874. P. 174—175; Pallas D. I. *Passion und bestattung Christi in Byzanz*. München, 1965. S. 321—322.
- <sup>31</sup> См.: Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976. P. 45—48. Fig. 16; Grabar, 1976. P. 147. Fig. 3; Паттерсон-Шевченко, 1994. С. 38. Ил. 2.
- <sup>32</sup> См.: Belting, 1994. P. 75—77. П. 24; Паттерсон-Шевченко, 1996. С. 135.
- <sup>33</sup> См., например, маленький образок (6 × 6 см) ■ камне-жироуике, вставленный в более позднюю живописную икону-рельеф с полуфигурами апостолов, ■ монастыря Ватопед на Афоне ■ икону ■ серебряном окладе XIII—XIV (?) вв. (живописи иконы поздняя) из того ■ монастыря (Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 146. Рис. 57. С. 160—161. Рис. 63, далее — Кондаков, 1902); Кондаков, 1915. Т. 2. С. 187. Рис. 86. С. 204. Рис. 96), серебряный оклад с иконы «Одигитрия» (древняя греческая икона утрачена, заменена русской иконой конца XV в.), заказанный, по всей вероятности, Константином Акрополитом, великим логофетом начала XIV в. (Искусство Византии ■ собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Ч. 3. С. 159. Кат. № 1010). Н. П. Кондаков считал образы ангелов характерной особенностью «Одигитрии» (см.: Кондаков, 1902. С. 151).
- <sup>34</sup> О водоосвящении см.: Петровский А. Водоосвящение // Православная богословская энциклопедия /
- Под ред. А. П. Лопухина. Пг., 1902. Т. 3. Стб. 657—670. О празднике 1 августа см.: Никольский К. Пособие ■ изучению Устава богослужения Православной Церкви: Изд. 4-е. СПб., 1888. С. 484; Сергий, архиеп. Полный месяцеслов Востока. Владимир, 1901. Т. 2. С. 232, 295—296 (далее — Сергий, архиеп., 1901); Кондаков Н. П. Русская икона. Прага, 1933. Т. 4, ч. 2. С. 283.
- <sup>35</sup> Клаухо, 1990. С. 44.
- <sup>36</sup> Повесть ■ храме Богородицы, именуемом Одигон. С. 468.
- <sup>37</sup> См.: Majeska, 1984. P. 141.
- <sup>38</sup> Паттерсон-Шевченко, 1996. С. 135.
- <sup>39</sup> Там же. С. 135—136. По мнению Н. Паттерсон-Шевченко, икона «Одигитрия» ■ XV в. находилась в приделе храма Св. Софии ■ Фессалоникиах, ее ежегодно ■ выносили на богослужение в Св. Софию, ■ также в другие храмы ■ Богородичных праздников (Там же. С. 141—142, примеч. 19).
- <sup>40</sup> Там же. С. 136.
- <sup>41</sup> На это обратила ■ Г. Бабич, отметившая влияние местной предпродной среды (Babich, 1978. P. 187—188). А. Н. Грабар считал, что в двух сценах Акафиста в Марковом монастыре отражено почитание двух константинопольских икон — «Одигитрия» из монастыря Одигон ■ «Елеуса» из храма Богоматери Елеусы (монастырь Пантакратора) (см.: Grabar, 1974. P. 3—14; Grabar, 1976. P. 143—162). Н. Паттерсон-Шевченко полагает, что ■ freske изображена служба (перед иконой «Елеуса») ■ подобная пятничной вечерней пресбые (Паттерсон-Шевченко, 1994. С. 42). ■ исследованиях последних лет убедительно показано, что ■ монастыре Пантакратора икона «Елеуса» представляла собою по всей вероятности Богоматерь милоушную (деусусный тип) (см.: Бутырский, 1996. С. 145—154).
- <sup>42</sup> См.: Шенникова Л. А. Чудотворная ■ Богоматерь Владимирская ■ как «Одигитрия евангелиста Луки» // Чудотворная ■ в Византии и Древней Руси. С. 252—286 (далее — Шенникова, 1996).
- <sup>43</sup> См.: Древнейшая редакция Сказания об Владимирской Богоматери / Вступ. ст. ■ публ. В. А. Кучкина, Т. А. Суминой // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 508—507 (чудеса 4, 5, 6, 7, 8).
- <sup>44</sup> О русском празднике 1 августа см.: Сергий, архиеп., 1901. С. 232, 295—298; Голубинский Е. История русской церкви. М., 1904. Т. 1, ч. 2. С. 409—410; Филипповский Г. Ю. «Слово» Андрея Боголюбского о празднике ■ августа // Памятники истории и культуры. Ярославль, 1983. Вып. 2. С. 75—84; Он же. «Слово» Андрея Боголюбского о празднике 1 августа по списку 1597 г. // ПНКО, 1995. М., 1996. С. 14—19. По мнению М. Б. Пляхановой, этот праздник возник ■ эпоху Андрея Боголюбского, ■ в Московской Руси (см.: Пляханова М. В. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 124—132, 139—144, далее — Пляханова, 1995). Мы присоединяемся к традиционной точке зрения (см.: Шенникова, 1996. С. 254—260).
- <sup>45</sup> См.: Шенникова, 1996. С. 262—281.
- <sup>46</sup> Епископ Дионисий находился в Константинополе в связи с избранием на русскую митрополию нового митрополита; патриарх Нил возвел его в сан архиепископа Суздальского. Для своей новой архиепископии (второй по значению после Великого Новгорода), в состав которой вошли Нижний Новгород, Суздаль и Городец, он приобрел ■ Константинополе великие святы:

ни — Страсти Спассовы к мощи многих святых; ■ свя-  
тими были привезены ■ все три пелтры архиепископии  
(см.: Прохоров Г. М. Повесть о Митяе: Русь ■ Визан-  
тия в эпоху Куликовской битвы. Л., 1978. С. 68—82;  
Словарь книжников ■ книжности Древней Руси: Вторая  
половина XIV—XVI вв. Л., 1988. Ч. 1. С. 187—191;  
Степанова И. А. Кочевг Дионисия Суздальского //  
Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы  
к исследованию (в печати).

<sup>47</sup> Приселков М. Д. Троицкая летопись: Рекон-  
струкция текста. М.; Л., 1950. С. 421—422 (далее —  
Приселков, 1950).

<sup>48</sup> См.: Гусева Э. К. Об ■ Одиатрии 1482 г.  
из Вознесенского монастыря и ■ значения ■ творчестве  
Дионисия // ПЖНО, 1982. Л., 1984. С. 241. Автор от-  
мечает также, что княгиня Евдокия, дочь суздальско-  
нижегородского князя Дмитрия Константиновича, «в  
княжес ■ могла ■ испытать ■ выдающегося  
своего современника... архиепископа суздальского» (Там  
же. С. 241); возможно, ■ была его духовной доче-  
рью.

<sup>49</sup> См.: Рыбаков Б. А. Русские датированные на-  
писи XI—XIV веков. М., 1964. С. 41—42, № 46,  
табл. XXXV, 1—2; Николаева Т. В. Прикладное ис-  
кусство Московской Руси. М., 1976. С. 23—25; Стер-  
лигова И. А. Кочевг Дионисия Суздальского (в печати).  
ПСРЛ. СПб., 1853. Т. 6. С. 131.

<sup>51</sup> Приселков, 1950. С. 443—444, 445.

<sup>52</sup> «О церкви Вознесения. Того ■ лет обновлена  
церковь ■ Москве Вознесение каменое ■ кня-  
гинею Мариею Василиа Власиивича; ■ заложена была  
церковь великою княгинею Евдокией Дмитриевною Ива-  
новича прежде сего за 60 лет и 2 лета [в 2 лето], и  
при ней немое ■ сделано, ■ того ■ лет преставился  
и положена в той ■ церкви» (ПСРЛ. СПб., 1859.  
Т. 8. С. 152). См. также: ПСРЛ. Т. 6. С. 187.

<sup>53</sup> ПСРЛ. СПб., 1851. Т. 5. С. 256.

<sup>54</sup> См.: Лазарев В. Н. Московская школа иконопи-  
си. М., 1971. С. 42.

<sup>55</sup> ПСРЛ. Т. 6. С. 234.

<sup>56</sup> ГТГ, явл. № 12799, 135 × 111 см. См.: Анто-  
нова В. И., Мнеев Н. Е. Каталог древнерусской живо-  
писи XI—начала XVIII вв. [ГТГ]. М., 1963. Т. 1. Кат.  
274. С. 330—331. Ил. 214. Венцы и убрис с иконы  
второй половины XVII в. хранятся в Оружейной палате  
(явл. № 15660, 15661, 15662).

<sup>57</sup> См. примеч. 33.

<sup>58</sup> См.: Щепкина М. В. Изображение русских ис-  
торических лиц ■ шитье XV века; М., 1954 (Тр. ГИМ.  
Памятники культуры. Вып. XII); Маслова Н. А. Дре-  
внерусское шитье. М., 1971. С. 20. Табл. 27 (далее —  
Маслова, 1971); Она же. Методика исследования на-  
матников древнерусского лицевое шитья // Гос. музеи  
Московского Кремля: Материалы ■ исследования. М.,  
1973. Вып. 1. С. 123—124. Рис. 7; Она же. Памятни-  
ки средневекового лицевое шитья ■ собрания Успен-  
ского собора // Успенский собор Московского Кремля:  
Материалы ■ исследования. М., 1985. С. 198—200;  
Она же. К вопросу о южнославянских связях в русском  
лицевое шитье XV—XVI веков // Проблемы русской  
средневековой художественной культуры (Гос. музеи  
Московского Кремля: Материалы и исследования; 7).  
М., 1990. С. 87—90. К их мнению присоединяется  
Л. М. Евсева. Она полагает, что на пелене изображе-  
на перемония, являющаяся частью обряда венчания ■  
великое княжение Дмитрия Ивановича, совершеного  
4 февраля 1498 г. (см.: Евсева Л. М. Шитая пелена  
1498 г. ■ Чин венчания ■ царство // Искусство Ва-

зантии и Древней Руси. К 100-летию со дня рождения  
Андрея Николаевича Грабара: Тез. докладов конфере-  
нции. Москва, 24—26 сентября 1996. СПб., 1996.  
С. 46—47; см. также ее статью в наст. изд. Пелена  
происходит из собрания П. И. Шуклина, хранится в  
ГИМ (явл. № РБ-5, размер 93,5 × 98,5 см).  
М. В. Щепкина ■ Н. А. Маслова считают, что эта  
«светская картина» происходит из Успенского собора  
Московского Кремля.

<sup>59</sup> См.: Грабар, 1981. С. 289—294.

<sup>60</sup> А. Н. Грабар обратил ■ то, что зна-  
менит пелены ■ очень хорошо понимал, каким спо-  
собом держали икону. Неточность изображения может  
свидетельствовать ■ том, что ■ Москве конца XV в.  
икону Одиатрии, почитавшуюся как список парьград-  
ской святых, ■ по-другому, но изобразили ■ со-  
ответствия с иконографической традицией, передающей  
чудо «ожидания» константинопольского оригинала.

<sup>61</sup> Предположение о том, что на пелене Елены Во-  
лошиной изображена «Одиатрия» из Вознесенского  
настия, высказывали Н. А. Маслова и Г. В. Попов  
(см.: Маслова, 1971. С. 20; Попов Г. В. Живопись и  
миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века.  
М., 1975. С. 74).

<sup>62</sup> См.: Паттерсон-Шевченко, 1994. С. 44—45,  
51—54 (примеч. 58, 65, 66, 74, 82).

<sup>63</sup> См.: Belting, 1994. P. 311—329, 342—348.

<sup>64</sup> См.: Антонова В. И. Древнерусское искусство ■  
собрании Павла Корина. М., 1966. С. 47—48. Кат. 21.  
Ил. 42. Размер иконы ■ 35,5 × 30,5 см. Доска в двой-  
■ ковчегом, фон золотой. На тыльной стороне была  
сорочка (удалена прежним владельцем) с древней  
вкладной (?) надписью.

<sup>65</sup> См.: Чивонисы Московского Успенского собора  
и выход патриарха Никона / С предисл. ■ указат.  
проф. А. П. Голубцова. М., 1908. С. 6—8, 15—17, 90.

<sup>66</sup> См.: Русское художественное шитье XIV—начала  
XVIII века: Каталог выставки. М., 1989. Кат. 22.  
С. 22, 50 (ил.) (автор раздела «Лицевое шитье» и катало-  
гического описания Н. А. Маслова).

<sup>67</sup> В популярной церковной литературе XIX—нача-  
ла XX в. излагается версия о принесении иконы на  
Русь ■ 1046 г. греческой царевной Анной, выданной  
замуж ■ черниговского князя Всеволода Ярославича.  
После смерти Всеволода икона перешла по наследству  
■ его сыну Владимиру Мономаху. ■ 1101 г. Владимир  
Мономах построил в Смоленске Успенский собор ■ по-  
ставил ■ нем греческую икону Богородицы, получив-  
шую после этого наименование «Смоленская» (см.: Бо-  
гоматерь: Полное иллюстрированное описание Ея зем-  
ной жизни ■ посвященных Ея имени чудотворных  
яков / Под ред. Е. Поселянина. Киев, 1994. С. 474—  
479. Репр. изд.).

■ ПСРЛ. М.; Л., 1949. Т. 25. С. 273—274.

<sup>69</sup> А. А. Турлиновым написана статья «Смоленская»  
(в Успенском соборе г. Смоленска) для энциклопеди-  
ческого словаря «Чудотворные иконы Богоматери. Вла-  
годару Анатолия Ардыячев ■ за любезно предоставлен-  
ную возможность ознакомиться ■ статьей до публика-  
ции.

<sup>70</sup> ПСРЛ. СПб., 1901. Т. 12. С. 36.

<sup>71</sup> См.: Маслова Н. А. Памятники шитья москов-  
ской великокняжеской светлицы XV ■ // Искусство  
Москвы периода формирования Русского централизован-  
ного государства (Гос. музеи Московского Кремля: Ма-  
териалы и исследования; 3). М., 1980. С. 56—75.

<sup>72</sup> Музей «Московский Кремль», ■ № 1756/1—  
2, 15489 охр., размер 38 × 30 см. См.: Щеннико-

ея Л. А. Стажковская живопись // Майкова Н. А., Качалова И. Я., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 66. Ил. 194.

<sup>73</sup> Это большой местный образ Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (СПМЗ, № 3029, 144 × 103 см), икона-пядница с «Троицей» вверху и святыми на щитах — резницы Троице-Сергиевой лавры (ГТГ, № 13015, 38 × 28 см), икона-пядница из Благовещенского собора Московского Кремля (музей «Московский Кремль», инв. № 1459/1—2, № 31 см) — образ из Покровской церкви с. Гумецца Ростовского уезда (ГМЗР, инв. № И-514, 58 × 42 см). См.: Николаева Т. В. Древнерусская — Загорского музея: [Каталог]. М., 1977. Кат. № 64. С. 62—63. Ил. 26; Антонова В. И., Мневса Н. Е. Каталог древнерусской — Т. 1. Кат. № 255. С. 314—315. Ил. 199; Иконы — собрания Ростовского музея-заповедника: Каталог. М., 1991. Кат. № 5. С. 14—15; Щенникова Л. А. Смоленские — Благовещенского собора и их — XV века // История — культура Ростовской земли. 1996. Ростов, 1997. С. 49—54.

<sup>74</sup> См.: Ретковская Л. С. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954. С. 10, примеч. 32 («Слово об иконе чудотворней Богородицы Марии зовем — Смоленская». Отдел рукописей ГИМ, Чуд. собр. № 300).

<sup>75</sup> См.: Мартынова М. В. Оклад иконы «Богоматерь Смоленская» и черневая гравюра XVII века // Уникальному памятнику русской культуры Благовещенскому собору Московского Кремля 500 лет: Тез. научной конференции. М., 1989. С. 87—88. Икона находится в экспозиции Оружейной палаты (инв. № 19782 охр. Ж—1750/1—2, размер 80 × 64 см).

В «Указателе церковных древностей г. Смоленска» (Смоленск, 1912. С. 106) отмечается, что «доска, на которой написана икона, очень тяжелая и от времени — почернела, что трудно определить, из какого дерева она сделана; вышиною — 1 аршин и шириною, шириною 14 вершков». Согласно сообщению Е. Помянина, составителя «Полного иллюстрированного описания... чудотворных икон Богоматери» (С. 489), — Г. В. Жидкова, — икону после реставрации 1917 г., на ее обороте было изображено «Распятие» с греческими надписями; исследователь указал — иконы — 77 × 61 см. (см.: Жидков Г. В. К истории западно-русского искусства XIV в. // Тр. секции истории искусства Института археологии и искусствоведения РАИОН. М., 1930. Вып. 4. С. 31).

<sup>77</sup> Пролог. Под 28 — М., 1660; Лавханова, 1995. С. 64; Турилов А. А. «Смоленская» (в Успенском соборе г. Смоленска) (рукопись).

Ludmila Shchennikova (Moscow)

## THE MIRACLEWORKING ICON OF THE VIRGIN HODEGETRIA OF CONSTANTINOPLE AND ITS VENERATION IN MOSCOVY

### Summary

The study of a famous icon The Hodegetria of Constantinople — one of the favourite themes of A. N. Grabar. His articles give rich material for the further researches of the number of problems connected with this unique icon, including the question of its veneration in Russia.

The Virgin Hodegetria of Constantinople was the most renowned icon in the Byzantine Commonwealth. The worship of other icons followed its cult in many features. The miracleworking Hodegetria of Constantinople — venerated in orthodox countries either exactly in icons-copies with the — of Hodegetria or indirectly in other icons of Mother of God which were correlated and confronted in their cults with this worshiped holy Relics.

The veneration of The Virgin Hodegetria in Russia followed on the whole the traditions of Constantinople and other centres of Byzantium, but had some peculiarities depended on Russian history. In North-East Russia the cult of the Virgin Hodegetria of Constantinople had an effect on worship of three icons, namely The Virgin of Vladimir, The Virgin Hodegetria of the monastery of Ascension in the Moscow Kremlin and The Virgin Hodegetria of Smolensk.

The cult of the Byzantine icon of the Virgin which had been brought from Kiev to Vladimir in 1155 came into being thanks to Grand Prince Andrey of Bogoljubovo. This outstanding Byzantine icon called The Virgin of Vladimir worshiped in North-East Russia in the — way — The Virgin

Hodegetria in Constantinople. In 1395 it had been brought from Vladimir to Moscow where it miraculously saved the city from the invasion of Temir Aksak. In the beginning of the 15th century a tale was created to perpetuate the memory of this miracle and this tale was inserted in many chronicles. In this tale the icon of The Virgin of Vladimir was for the first time ascribed to St Luke the Evangelist. According to the ancient Byzantine tradition it was The Virgin Hodegetria of Constantinople which had been painted by St Luke. Thus in the 15th century the icon of The Virgin of Vladimir got completely the meaning and the importance close to that of The Virgin Hodegetria of Constantinople though it belongs to a different iconographic type.

At the end of the XIVth century copies of the miracleworking icon of The Virgin Hodegetria were brought from Constantinople to Moscow. One of these copies had found its way in the course of time to the monastery of Ascension in the Moscow Kremlin. In 1492 the icon was damaged in fire and repainted by the icon painter Dionisious. According to a tale from the Moscow chronicle (the end of the XVth century) this icon is an exact copy of the miracleworking icon of The Virgin Hodegetria of Constantinople. At the end of the XVth century it was one of the most glorified icons in the Moscow Kremlin. Apparently a church procession with this icon is depicted on a well-known embroidered picture (now it is in the Museum of History in Moscow).

In the XVth century another copy of the The Virgin Hodegetria of Constantinople was worshiped also in Moscow. It was a famous Relics of the city of Smolensk. Between the 1440 and 1456 years this miracleworking icon had been placed in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. In 1456 the Relics of Smolensk was returned to its original place. In the Annunciation Cathedral there was left a copy of The Virgin Hodegetria of Smolensk and a small icon which had been brought from Smolensk also in 1440.

The Moscow story of the miracleworking icon of The Virgin of Smolensk is known from chronicles. There is important information about worship of icons in the Moscow Kremlin. In contrast to The Virgin Hodegetria from the monastery of Ascension which was worshiped as an exact copy of The Virgin Hodegetria of Constantinople The Virgin Hodegetria of Smolensk was venerated as the Relics of Russian history, it was closely connected with relations between Moscow and Smolensk cities.

The important feature of Russian spiritual culture was the worship of the ancient Byzantine icon of The Virgin of Vladimir as the palladium of Moscow and then of the whole Russian State. It is precisely this icon which was equivalent of The Hodegetria icon of Constantinople in spiritual, cultural and state life of Russia.

# НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОЗДНЕГО ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА. ОБРАЗЫ СВЯТЫХ ЖЕН, МАРИНЫ И АНАСТАСИИ

О. С. Попова (Москва)

**С**амый последний этап жизни византийского искусства, примерно от 1400 г. до 1450 г. (буквально — 1453 г.), ■ принято рассматривать как особое ■ тем более значительное явление. Обычно он включается ■ общее название «позднепалеологовский период», верхняя граница которого — около середины XIV в.<sup>1</sup> Разумеется, некоторые особенности искусства первой половины XV в. отмечаются:<sup>2</sup> его мягкость, лиричность, хрупкость, склонность к нюансам, проявляющаяся и в литературной сценичности сюжетов, и ■ богословской разветвленности иконографии, и в психологической тонкости образов. При этом все характеристики соответствуют представлениям об искусстве хотя и утонченного мастерства, но все ■ меньшего по значению масштаба по сравнению с великими достижениями недавнего прошлого.<sup>3</sup>

Думаем, что ■ в последние свои времена византийское искусство обладало крупными, даже великими идеями. О блистательности его мастерства говорить ■ этой связи излишне; ясно, что оно не было потеряно и не измельчало нисколько.

Среди византийской художественной продукции первой половины XV в., большая часть которой — это доброкачественные рядовые произведения, есть вместе с тем создания выдающиеся. Их образы, стиль, специфика приемов их мастеров дают представление об идеях, почитавшихся ■ церковной ■ художественной среде, тем самым — о духовных воззрениях поздней византийской эпохи.

Икона, наделенная глубоко продуманным содержанием ■ исполненная с подлинным художественным блеском — это образ св. Марины ■ Византийском музее в Афинах.<sup>4</sup> Возмо-

но, ■ была столь же программной для первой половины XV в., как икона «Христос Пантакратор» 1363 г. (ГЭ) — для 60—70-х годов XIV в., ■ даже шире — для всей второй половины XIV в.<sup>5</sup>

Икона «Св. Марина»<sup>6</sup> имеет широкую датировку: XIV в., начало XV в. (около 1400 г.) и XV в.<sup>7</sup> Отдельные мелкие детали склоняют нас думать о более позднем византийском периоде, ■ XIV в., но уже XV в.<sup>8</sup> В пределах же XV в., не настаивая на конкретизации даты в границах одного-двух десятилетий, все же отдаем предпочтение самому раннему его периоду.<sup>9</sup>

Икона большого размера (115 × 76), из наиболее крупных византийских образов палеологовского периода. Она выделяется на музейной стене, как, несомненно, выделялась в любом церковном интерьере большой, даже чрезвычайной внутренней ■ художественной интенсивностью. Уже издали она сияет в самом буквальном смысле слова. В ней ■ лицо, руки, одежды, — выглядят необычно: все — темное, плотное и светящееся. Общее впечатление — пронзительное.

Главный акцент в иконе — это глубокий красный цвет одежд,<sup>10</sup> имеющий сгущенный оттенок, мало знакомый нам в иконописи. Этот особый красный цвет, окрашивающий головной плат и плащ св. Марины, образуют большую единую сферу, ■ которую погружен образ. Мафорий, окутывающий голову ■ плечи Марины, опускается сплошной стеной до нижнего поля иконы ■ поэтому кажется большим длинным плащом, в который завернута вся фигура.

Материя плаща моделирована четко и подробно, в соответствии с греческими представлениями о пластической целесообразности и архитектонике формы. Однако моделирование



«Св. Марина». Икона первой половины XV в. Византия. Афины, Византийский музей

осуществляется ■ пробелами, ■ темными линиями-штрихами, обозначающими складки, т. е. рельеф ткани. Вместо корпусной формы — лишь ■ на нее, впрочем, достаточный, чтобы классически правильная структура была сохранена.

Очевидная цель такого приема — избежать объемности, т. е. материальности изображения. Другая цель — ничем не нарушить цельность, плотное единство красной сферы, окружающей образ и представляющей собою специфическую, ■ всей видимости, насыщенно одухотворенную среду обитания.

Кроме того, красный цвет, ■ оттенком, близким малиновому, густой, темноватый ■ весьма напряженный, предстает как выходящий красный, получивший эффект свечения изнутри, ■ будто он переведен ■ другое качество.

Чепец Марины, ворот ■ платья ■ нарукавники — синего тона, знаменитого византийского синего, драгоценного, ■ самоцвет. Все синее — ■ оправа золотой каймы (чепец), золотого ворота (платье), золотых поручей (нарукавники). Природа синего в этой иконе — того ■ характера, что и красного: цвет снова густой, плотный, темный, изнутри светящийся. Оба главных ■ иконе цвета — однохарактерны ■ типу, инородны привычной природе, выглядят ■ преображенные. При этом синий цвет, вкрапления которого расположены в архитектурном порядке, являет собой лишь драгоценные скрепы для сферы светящейся красной ауры образа, имеющей явно мистическую образность и при этом доминирующей в композиции.

У св. Марины — очень темное лицо ■ руки, в большей мере, чем это было принято в византийских иконах, хотя во все времена они имели утменное личное ■. Однако до палеологовской эпохи столь темная коричневая живопись лиц ■ не встречается.<sup>11</sup> В XIV в. ■ ней очевиден интерес, что связано (не прямо, а косвенным образом, конечно) скорее всего с распространением аскетических умонастроений. Примеры такой живописи есть уже ■ XIV в. и на протяжении всей первой половины XIV в.: фрески Светогорского монастыря, около 1313 г.,<sup>12</sup> некоторые фрески ■ церкви Одитрии (Афендики) в Мистре, около 1310 г.,<sup>13</sup> церкви Св. Апостолов в Фессалониках, 1314 г.,<sup>14</sup> Параклесиона Кахрие Джами, 1315—1321 гг.,<sup>15</sup> церкви Никиты под

Скопье, до 1316 г.,<sup>16</sup> некоторые миниатюры Синаодального кодекса, ГИМ, гр. 407 (Новый Завет с Псалтирью), 30-х годов XIV в.,<sup>17</sup> и др. Примеры есть ■ во второй половине XIV в., где их так же мало, едва ли больше, чем в первой половине века, хотя ■ это время уже полностью доминируют идеи исихазма — паламизма. И все же ■ аскетического темного ■ и в это время остается редким.<sup>18</sup> Он встречается ■ творениях столь уникальных как стенописи Феофана Грека.

Этот тип письма лика наследуете ■ искусством XV в., оставаясь ■ столь же особенным, встречающимся лишь в единичных созданиях.<sup>19</sup> Среди них — ■ «Св. Марина». Впрочем, этот прием получает в ней весьма оригинальное воплощение, сильно отличающееся от всех приведенных примеров. Лик св. Марины написан по-иконописному традиционно, с постепенной градацией красочных тонов, ■ участием более светлых, чем санкирь, охристых слоев ■ румян. В живописи нет ■ малейших сокращений, как это было ■ примерах ■ рода ■ XIV ■ XV вв.<sup>20</sup> Классическая иконописная структура полностью сохранена. ■ ■ не менее лицо кажется темным: так ■ эффект густого оливкового санкиря по его овалу, ■ ■ вокруг глаз и носа, эффект очень темных спавленных охр и темных, как санкирь, ■.

Кроме того, больше обычного сконцентрированы ■ цвета, ■ охры, ■ красный в подрумянке; ■ они взяты ■ бы на полтона ниже, чем принято, ■ ■ глубже ■ глуше, все они ■ будто испытали перевоплощение первичного цвета, подобно красному в одеждах св. Марины.

Световых лучей в ■ лице почти нет, только немногочисленные белые малозаметные отметины. Сама плоть стала другой, ■ в природе, темной ■ ■ то же время сплошь светящейся, т. е. наглядно преображенной. Будто что-то излишнее в ней сожгло,<sup>21</sup> благодаря чему она перешла ■ качество.

При всем том эта измененная, духовно усовершенствованная плоть насколько не утратила красоту. Ни малейшего оттенка аскетической суровости и простоты, какого-либо телесного обнищания здесь нет. Напротив, преобладающее впечатление от этого образа — замечательная, притягивающая его красота. В письме лица ■ рук — совершенная пластика формы, все мелкие и тонкие нюансы которой





«Св. Анастасия». Икона начала XV в. Византия. ГЭ

учтены и воспеты. В сочетаниях плавей с оливковой краской санкиря — мягкая гармония. В свечении легкой подрумянки среди темнокоричневых плавей — большая деликатность цветовых соотношений. Одежды с их насыщенными необычными цветами так же обладают красотой пронзительной ■ завораживающей.

В такой специальной отмеченности образа красотой есть, кроме художественной удачи, еще и определенная позиция: притягательность для мира и обращение к миру, притом, что идейное содержание иконы — трудное ■ напряженное. Его суть: духовная дисциплина ■ сосредоточенность, притом столь высокая, что способна создать вокруг мистическую ауру.

Такой внутренней позиции обращенности к миру соответствует взгляд св. Марины, прямой, конкретно направленный, со зрачками, твердо и нацеленно смотрящими.

Прибавим к этому чистый лапидарный контур, концентрирующий мысль ■ форму, ■ также простой, легко воспринимаемый силуэт, обращенный к молящемуся ■ полностью ему раскрытый. С таким образом контакт не затруднен, что для обращенного к иконе человека имеет особую ценность.

Итак, св. Марина предстает в духовной сосредоточенности ■ в редкостной красоте, однако не привычной классической, но преображенной, что сообщает образу сияние ■ переводит его ■ сферу иных, как бы надмирных измерений.

Созерцательность, свойственная всякому, за редким исключением, православному образу, обычно ведет к внутренней концентрации, уводящей от мира. Поздневизантийское искусство, наряду с такими извечными византийскими категориями, создало и другой тип образа, с подчеркнутой действенностью духовной позиции.<sup>22</sup> Особенности позднего византийского исихазма — паламизма ■ только это допускали, но, как кажется, к этому даже призывали.<sup>23</sup> Распространенные в искусствоведческой литературе мысли об отрешенности ■ потому нежизнеспособности культуры, порожденной исихазмом,<sup>24</sup> — это сильное преувеличение. Образы искусства свидетельствуют об обратном. Один из примеров такого рода — икона «Св. Марина» первой половины XV в. из Византийского музея ■ Афинах.

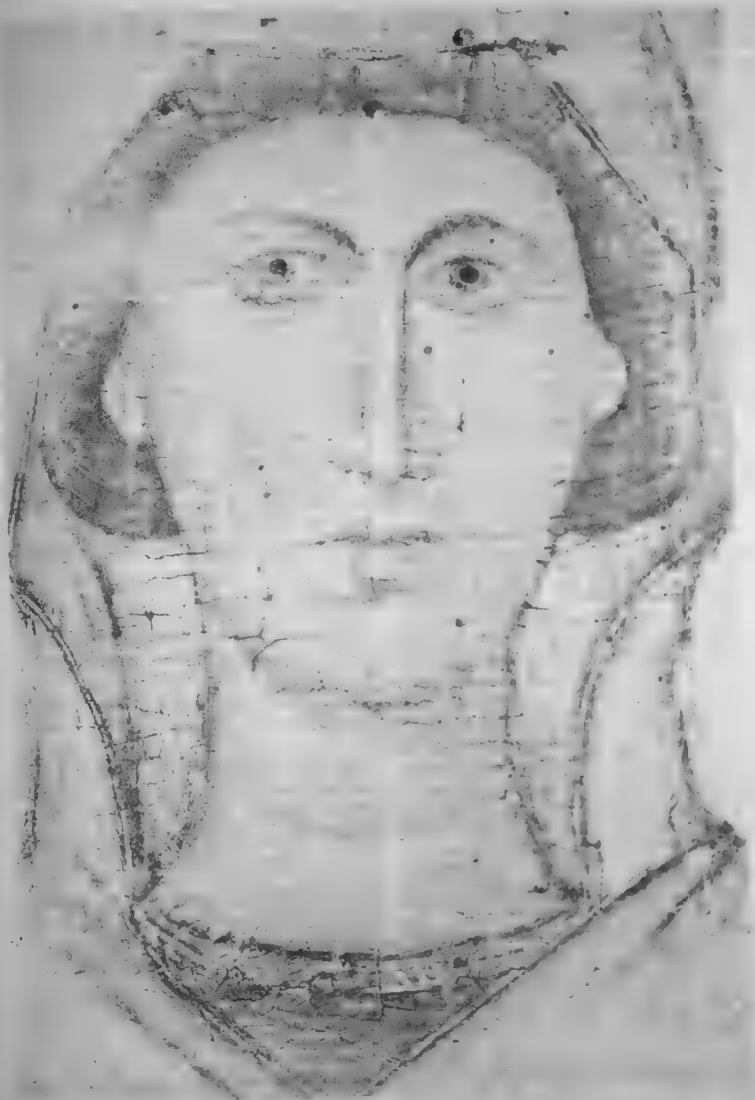
Вторая икона, о которой пойдет речь ■ этой статье, — «Св. Анастасия» из Гос. Эрмита-

жа,<sup>25</sup> тоже с изображением святой жены, тоже импозантная, крупная, чуть-чуть меньше «Св. Марины» (99 × 65,5), представляет собой иной тип образа. Она создана, как думается, в раннем XV в., ■ пределах одного-полутора первых десятилетий,<sup>26</sup> возможно, ■ Фессалониках.<sup>27</sup> И если в точной атрибуции «Св. Марины» мы немного сомневаемся, предполагая ее возникновение ■ раннем XV в., но вполне допуская ее более раннее происхождение (конец XIV в.), то атрибуция «Св. Анастасии» не вызывает трудностей: ее образное ■ стилистическое содержание совпадает с понятиями искусства около 1400 г. или первых двух десятилетий XV в.<sup>28</sup> Но несмотря на возможность небольших хронологических различий, обе иконы в более широком плане принадлежат к одной, поздневизантийской эпохе первой половины XV в. Сейчас нас интересует именно такой пласт — типология образа в самом конце жизни византийского искусства.

Главное в иконе «Св. Анастасия» — светлая, мажорная интонация. Лицо отмечено красотой цветущей ■ вместе с ■ деликатной, полной ■ классической чистоты, и тонко заметного жизнеподобия: в губах будто чувствуется дыхание, ■ щеках — теплота мягкого румянца. Одежды — очень светлые, краски ■ них использованы в нежных оттенках, каждый тон обладает воздушностью. Нет ■ одного чистого локального цвета; напротив, оба основных — зеленый (в плаще) и красный (в платье ■ чепце) — предстают в особых изысканных вариантах, близких салатовому и, быть может, скорее фисташковому, и неяркому розовому.

Материя плаща сплошь насыщена световыми ■ лучами, такими же прозрачными и текучими, как сама ткань. Они совсем не похожи ■ обычные белильные пробела в недавнем XIV в. В плаще св. Анастасии ■ они — даже ■ белые, а светло-светло зеленые (смесь белил и светло-зеленой краски плаща).

Кроме того, они не имеют крупных осевых линий с постепенным расширением и сужением луча. Их рисунок состоит из длинных тоненьких линий и иногда дополняется мелкими, столь же тоненькими разнонаправленными отсветами. Такой свет не конструирует форму, не соответствует ее архитектонике, как было всегда ■ византийском искусстве, но служит другим целям: разбавляет густоту ■ плотность вещества, делает нежнейшими краски, факту-



«Св. Анастасия». Деталь византийской иконы начала XV в. ГЭ

ру, поверхность и даже саму структуру формы, ■ самым изменяет вещество, создает эффект его имматериальности, т. е. преображенности. Кажется, что это было главным стремлением мастера — видоизменить природную ткань, показать процесс ее перевоплощения.

Благодаря обитанию божественного света ■ материи ■ совершенно не меняется ■ приобретает ту особую, можно сказать, — небесную легкость, чистоту ■ красоту, которые свойственны ей в этой иконе.

В лице св. Анастасии — полное спокойствие, нет никакого эмоционального выражения, никакой психологической особеннности. Нет ■ духовного акцента, обнаруживающегося в религиозных образах либо в поиске — напряжении, либо ■ обретения — восторге.<sup>29</sup> В облике Анастасии — совершенная нейтральность, свойственная высокой классике и ■ более — классицизму, типа того, что осуществился ■ Кахрие Джамии. В чертах лица Анастасии — классическая правильность, ясность, равновесие, гармония. Классика всегда несет в себе гармонию. Именно гармонию ■ в искусстве раннего XV в., именно потому вновь обратились ■ чистейшей палеологовской классике раннего XIV в. Конечно, классика никогда не исчезала ■ византийском искусстве, ■ том числе и ■ протяжении всего XIV в. Однако в десятилетия палеологовского Ренессанса она осуществилась, как известно, программно. Еще раз, хотя и не в ■ большом масштабе, это произошло ■ в начале XV в.

Интерес ■ классической традиции очевиден в искусстве этого времени ■ целом ряде художественных созданий. Среди ■ — иконы и фрески Андрея Рублева (Звенигородский чин, росписи Успенского собора), и фрески Сербии (Ресава, Каленич), и византийские иконы («Св. Иоанн Лампадистис», частная коллекция в Лондоне). Икона «Св. Анастасия» — один из прекраснейших образцов та ■ рода.

Обращение искусства раннего XV в. к классическим традициям вызвано не художественными ■ вкусами, но устремлениями духовного порядка, идеями. В основе на этот раз — вряд ли увлечение красотой классических форм, ко-

торое во многом, если не в основном определяло искусство палеологовского ренессанса с его эстетической утонченностью и все же некоторой смысловой второстепенностью (с точки зрения глубины религиозного образа). В искусстве раннего XV в. — другой исток: стремление выразить идеальное состояние, соответствующее гармонии рая, состояние, которое может наступать после длительного «духовного делания» как ■ награда, или может быть дано как Дар, то особое состояние, которое неоднократно описано духовными подвижниками ■ разных веков (особенно Исааком Сиринем,<sup>30</sup> Симеоном Новым Богословом,<sup>31</sup> Григорием Паламом<sup>32</sup>).

Это духовное состояние, по их описаниям и размышлениям, стоит уже над «умным деланием», оно — выше молитвы, оно — конечная цель и венец религиозной жизни. По слову ■ говорящих о ■ духовных писателей, оно исполнено небесной радости.

Икона «Св. Анастасия», вся светлая, легкая, рождена ■ атмосфере каких-то аналогичных мажорных представлений о возможности духовного восхождения в мир небесной гармонии.

Эта ■ «Св. Анастасии» — едва ли ■ ■ искусстве первой половины XV в., во всяком случае, несомненно, его первой трети, включая росписи Пантанассы (1428 г.)<sup>33</sup> ■ поздние работы Андрея Рублева (1425–1427 гг.), ■ которым мы относим ■ его «Троицу». Внутри этого периода — первых трех десятилетий XV в. — можно наметить более тонкое хронологическое деление и обрисовать два разных этапа. Но сейчас это не является нашей целью. Наоборот, сейчас хотелось бы отметить, что ■ каком-то главном содержательном плане искусство этого времени, первой трети XV в. (а, может быть, и всей первой половины XV в.) имеет несомненную общность. Оно обладает большими идеями, светлой атмосферой и мажорным миропониманием.

С ■ удивлением ■ восхищением добавим, что такое искусство создавалось в самом конце жизни Византии, в ее старости, буквально — перед ее концом.

<sup>1</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 167 (далее — Лазарев, 1986). ■ двух основных обобщающих работах, посвященных палеоло-

говскому искусству ■ принадлежащих М. Хадзидакису и Св. Радойчичу, речь идет ■ живописи только XIV в.; последний ■ искусства, первая половина



живопись XI—XVII вв. М., 1980. С. 93—114; Савары-  
нов В. Д. Фрески древнего Пскова. М., 1993. С. 9—  
18; Попова О. С. Особенности искусства Пскова // От-  
блески христианского Востока ■ Русь. Milano, 1993.  
С. 22—27 (то же ■ эт. яз.).

<sup>13</sup> Фрески в сводах, арках ■ на стене южного нефа  
под галереей (преподобные и св. воины-мученики), ■  
куполах, конхах и сводах на галереях (пророки, про-  
роки). Chatzidakis M. Mista: Die mittelalterliche Stadt  
und die Burg. Athen, 1981. Taf. 36, 37 (далее — Chatz-  
idakis, 1981). Однако большая часть фресок именно  
этого типа из Афедидо ■ опубликована.

<sup>14</sup> Пророки в северо-западном и юго-западном ку-  
полах. Два из них воспроизведены: Djurić V. La peinture  
murale de Resava: Ses origines et ■ place dans la  
peinture byzantine // L'école de la Morava et son temps:  
Symposium de Resava (1968). Belgrade, 1972. Fig. 1—2  
(далее — Djurić, 1972).

О фресках церкви Св. Апостолов в Фессалоники-  
Хунгопулоу А. Les fresques de l'église des Ss Apostres ■  
Thessalonique // Art et société à Byzance sous les  
Paléologues. Venise, 1971. P. 85—87; Stephan Ch. Ein  
byzantinische Bildensemble: Die Mosaiken und Fresken der  
Apostelkirche zu Thessaloniki. Baden-Baden, 1986;  
Kucsa C. О времени настанка фреска у цркви светих  
апостола у Солуну // Зограф. Београд, 1977. Бр. 7.  
С. 52—57.

<sup>15</sup> Имеются в виду отнюдь ■ все фрески паракле-  
сиона монастыря Хора, но ■ некоторые из образов  
этого ансамбля. Прежде всего, это столпник Давид Фес-  
салоникийский, но также гимнографы Феодан и Иоанн Да-  
маскин (в парусах барабана купола), Адам ■ «Сошествия  
во ад» и отцы церкви в апсиде, вдова из «Воскресения  
сына вдовицы»: Underwood P. A. The Kariye Djami. New  
York, 1966. Vol. 3. P. 507, 434, 435, 484, 485, 348.

<sup>16</sup> Воспроизведены: Попова, 1996. С. 36. № 22; о  
фресках церкви Св. Никиты под Скопье см.: Милько-  
вић-Пепек П. Делото ■ зографите Михаило и Евтихиј.  
Скопје, 1967. С. 51—56.

<sup>17</sup> Попова О. С. Новый Завет в Псалтирь: греческий  
кодекс первой половины XIV в. из Синодальной библио-  
теки (гр. 407) // ВВ. 1993. Т. 54. С. 127—139. Рис. 1—  
26 (там ■ литература); Попова О. С. Византийские ас-  
■ образы искусства XIV ■ // ДРИ: Исследования  
и атрибуции. СПб., 1997. С. 105—107.

<sup>18</sup> В качестве примеров ■ привести ■  
■ иконы: «Св. Афанасий Афонский» — оборот-  
ная сторона двусторонней иконы из монастыря Панто-  
кратора ■ Афоне (на лицевой стороне — «Христос  
Пантократор»), 60—70-е годы XIV в. (Treasures of  
Mount Athos: Catalogue of the Exhibition. Thessaloniki,  
1997. N. 2.20b. P. 82—83; далее — Treasures of Mount  
Athos, 1997); «Богоматерь Одигитрия» с евангельскими  
сценами в клеймах из Византийского музея ■ Афинах,  
второй половины XIV в. (Вокотблүүлс, 1995. № 113).

<sup>19</sup> Примером может служить икона «Св. Антоний»  
из частного собрания ■ Лондоне (галерея «Ахиа»), воз-  
можно, раннего XV в. или первой половины XV (?) ■  
(воспроизведена ■ кн.: Ророва, 1996. Pl. 27). Сходный тип  
техники, аскетичных лиц ■ псковских ■ конца  
XIV в. (ПТГ) или, быть может, раннего XV в. (первая  
треть): «Св. Параскева, Варвара ■ Ульяна», «Собор Бо-  
гоматери» («Рождественские стихиры»). Государственная  
Третьяковская галерея: Каталог собрания. М., 1995. Т. 1;  
Древнерусское искусство X—начала XV ■ № 37, 38;  
далее ■ Древнерусское искусство, 1995).

<sup>20</sup> Примеры: первая ■ XIV в.: Иоанн Бого-  
слов ■ Патмосе — миниатюра ■ Нового Завета с

Псалтирь ■ Синодальной библиотеки (ГИМ, Спб.,  
гр. 407), см. примеч. 17; вторая половина XIV в.:  
фрески Феодана Грека ■ церкви Св. Преображения в  
Новгороде; первая половина XV в.: икона «Св. Антоний»,  
Лондон, галерея «Ахиа» (см. примеч. 19); см.  
также примеры из примеч. 18.

<sup>21</sup> Понятие «обожения» человека, одно из наиболее  
значительных для византийского богословия и ставшее  
особенно углубленным ■ искаженных сочинениях  
XIV в., было, несомненно, очень важным для визан-  
тийского искусства ■ могло не учитываться художе-  
ствениками и в создании духовного образа, и, более того,  
при выборе художественных средств, приемов ■ особен-  
ностей стиля. Согласно учению византийских ■ стиков,  
обожение относится ■ всему «составу» человека, вклю-  
чая ■ тело, ибо ■ «причастие всей психофи-  
зической природы ■ Богу» (Киприан, архим.  
Антрополигос св. Григория Паламы. Париж, 1950). По  
утверждению Григория Паламы, «тело обожается вме-  
сте с душой» (Триады. I.3, 37) (цит. по: Хоружий С. С.  
Аналитический словарь искаженной антропологии ■  
Синергия: Проблемы аскетики ■ мистики православия.  
М., 1995. С. 129). Ответ византийских художников на  
этот постулат, который они ■ могли, конечно, не  
знать, был односложным. В искусстве XIV в. в  
эпоху широкого распространения ■ теории, и практик  
исихазма было создано несколько различных типов об-  
раза ■ стиля, каждый из которых вполне соответствует  
смыслу этого учения. Художники имели дело с изоб-  
ражением именно телесной обоженой формы и пре-  
творили представления о возможностях преображения  
■ разными способами. Вопросы о соотношении учения  
исихазма — паламизма с современными ■ художе-  
■ образами сложны ■ требуют специальных  
исследований.

<sup>22</sup> Приведем как пример такой образности прекрас-  
ную псковскую икону «Св. Параскева, Варвара ■ Улья-  
■ (ПТГ) позднего XIV ■ раннего XV в. Об этом  
■ и ■ образа см.: Попова, 1993.  
С. 10—14. ■ византийском искусстве позднелатинского  
■ образы такого типа, мистически ориентиро-  
ванные и при этом действительно активные, создавались  
нередко.

<sup>23</sup> Мейендорф И., протопрессвитер. Жизнь и труды  
святыя Григория Паламы: Введение ■ изучение.  
СПб., 1997 (Meyendorff I. Introduction à l'étude de  
Grégoire Palamas. Paris, 1959). С. 37, 43 (далее — Мей-  
ендорф, 1997).

<sup>24</sup> Наиболее резко это выражено в работах  
В. Н. Лазарева: Лазарев В. Н. Византийские иконы  
XIV—XV веков // Лазарев В. Н. Византийская живо-  
пись. М., 1971. С. 340 (далее — Лазарев, 1971); Ла-  
зарев В. Н. Новые памятники византийской живописи  
XIV века: Высочайший ■ // Лазарев, 1971. С. 371; Ла-  
зарев, 1986. С. 177.

<sup>25</sup> Византия. Балканы. Русь, 1991. № 94 (автор  
Ю. А. Пятинский; там же — предшествующая литера-  
тура); Попова, 1996. Ил. 60; Ророва О. Byzantinische  
Ikonen und die Blütezeit des Hesychasmus // Die Fülle des  
Lichtes: Ikonen aus Byzanz. Milano, 1994. Taf. 22.

<sup>26</sup> Ранее ■ датировалась следующим образом:  
вторая половина XIV в. ■ Bank A. Byzantine Art in the  
Collections of Soviet Museums. Leningrad 1977. № 285;  
вторая половина XIV—начало XV в.: Искусство Визан-  
тия ■ собрания СССР: Каталог выставки. М., 1977.  
Т. 3. № 962; Византия. Балканы Русь, 1991. № 94;  
начало XV в.: Лазарев В. Storia della pittura bizantina.  
Torino, 1967. P. 420; Лазарев, 1986. С. 254. Обе пер-

ые даты представляются непротиворечивыми: первая из них — слишком ранняя, вторая — слишком широкая. Икона может быть датирована много точнее, о чем говорится в тексте статьи.

27 Предположение о происхождении иконы «Св. Анастасия» из Фессалоники (Патристик Ю. С. Анастасия // Византизм. Балканы. Русь, 1991. С. 254) представляется нам возможным. Храм, посвященный св. Анастасии, был и в Константинополе, и в Фессалониках. Недалеко от Фессалоник, вблизи Афона, был монастырь св. Анастасии, где хранились «мощи, перенесенные» в Константинополе. Культ св. Анастасии был повсеместным, однако особенно силен в палеологовское время в Фессалониках и в Афоне. Все — скорее в пользу фессалоникского происхождения иконы. К мелким техническим приметам, приведенным Ю. А. Пятишником для доказательства фессалоникского корня иконы (серебряный фон, сейчас утраченный, «серый грунт»), «хотели бы прибавить еще одну деталь: узкая красная рамка по краям полей («оушье»), чрезвычайно характерная для «Македонии. Однако сколько-нибудь убедительных художественных, стилистических аналогий для «Св. Анастасии» среди икон «Фессалоник или, шире, из Македонии» — все-таки нет. По сравнению с ними, «Св. Анастасия» написана более идеально-классично — тонко. Фессалоникские «македонские образы» выглядят более характерными, «письмо» — более плотным, тяжелым, энергичным. «Св. Анастасия» гораздо ближе образам во фресках моравских церквей, Ресавы и Каленича (Тошл, 1995; Simić-Lazar, 1995), причем это сходство — не буквальное, но скорее в общем строе образа — стиля, классически чистого, человеческого смягченного — весьма языканого. Уже давно В. Джурич высказал предположение о фессалоникском происхождении фресок Ресавы (Ђурић В. Солунско порекло ресавских фреска // ЗРБИ. 1960. Т. 6. С. 111—128; Ђурић В. La peinture murale de Resava: Ses origines et — place dans la peinture byzantine // Моравска школа — веко доба. Београд, 1972. С. 277—291; Ђурић В. Фреске приклице св. Бесребрика деспота Јована Угљеше у Ватопеду — њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског // ЗРБИ. 1961. Т. 7. С. 125—138. Эта точка зрения осталась признанной (Тошл, 1995. С. 145. № 225), но круг памятников, «которые — ориентироваться ресавские мастера, весьма расширился (Тошл, 1995. С. 127, 129), что привело, как кажется, к размытию точных контуров того особого стиля, который обычно называют «стилем моравской школы» (памятники моравской Сербии). Для нас важно, что именно к этому кругу (Ресавы, Каленич) близка икона «Св. Анастасия», «если фессалоникские истоки моравских фресок являются очевидным фактом, то это может служить аргументом в пользу именно фессалоникского происхождения «Св. Анастасии». Впрочем, возможность «создания в Константинополе вовсе не исключена. Живопись XIV—начала XV в. в Константинополе и Фессалониках была очень похожа, причем — в вариантах наиболее аристократического, классического, высококачественного искусства. Часто с обоих городов работали одни и те же мастера (Георгий Каллиерис; Планауд — Триклиний). Различить фессалоникскую — солунскую школы иногда весьма затруднительно (Ђурић, 1972. Р. 283—284, п. 12; Тошл В. Грачаница: Сликарство. Београд; Приштина, 1988. С. 227). Характерные особенности фессалоникской живописи видны скорее в произведениях более провинциальных, локальных. Икона «Св. Анастасия» к

ним не принадлежит, но относится к наиболее важному, общему — для столиц, «для Фессалоник и широко распространившемуся (до моравской Сербии) потоку искусства раннего XV в. Даже если она создана именно в Фессалониках, она не является примером местной фессалоникской школы.

28 Искусство около 1400 г. представляет собой сложное по составу — и включает в себя целый ряд вариантов — более отточен. Однако с немалым превалирует определенное художественное направление, с классическими основами и при этом со смятенной, иногда даже лирической окрашенностью образов и стиля. Этому направлению принадлежат фрески Ресавы и Каленича, работы Андрея Рублева, ряд икон — миниатюр греческих, сербских — русских мастеров. Именно это явление — составляет условное понятие «искусство — 1400 года».

29 Именно в искусстве XIV—XV вв. каждый из этих двух крайних — религиозного образа был воплощен с большой выразительной силой, каждый стал как будто самостоятельным и чрезвычайно эмоциональным. Такие идеи в образах палеологовской живописи можно увидеть нередко, иногда — даже как бы специально сопоставлены рядом, в одном ансамбле. Таковы миниатюры Синодального кодекса, ГИМ, гр. 407 (Новый Завет с Псалтирь), 30-е годы XIV в. (см. примеч. 17). Таковы образы — лицевой — оборотной сторонах некоторых двусторонних икон: «Христос Пантократор» — «Афанасий Афонский», 60—70-е годы XIV в., из монастыря Пантократора на Афоне (Treasures of Mount Athos, 1997. N 220 a, b. P. 82—83); «Донская Богоматерь» и «Успение», конец XIV в., ГТГ (Древнерусское искусство, 1995. № 61). Наибольшую концентрацию в художественную адекватность идейному замыслу эти грани византийского религиозного — и византийского художественного образа — в искусстве Феодана Грека. Об — феномене: Погода О. С. Фрески — иконы Феодана Грека: Два пути духовной жизни // Введение в храм: Сб. статей. М., 1997. С. 499—509.

30 — этом — в двух следующих примечаниях приводим только русскую литературу: Творения — святых отцов нашего аввы Исаака Сирянина, подьячлика и отшельника / Пер. с греч. С. И. Соболевского. Изд. 3-е. Сергеев Посад, 1911; Исаак Сирин. О Божественных тайнах — о духовной жизни: Новотворенные тексты / Пер. с сирийского, примеч. — послесловие иеромонаха Илариона Алфеева. М., 1998; Флоровский Г. В. Восточные отцы V—VIII — Париж, 1933 (2-е изд. — 1990). С. 185—194; Иларион Алфеев, иеромонах. Мир Исаака Сиряна. М., 1998.

31 Слова преподобного Симеона Нового Богослова / Пер. с новогреч. епископа Феодана. М., 1892; Симеон Новый Богослов. Божественные — // Пер. с греч. иеромонаха Плателиймона. Сергеев Посад, 1917; Василий (Крыжовин), архиеп. Преподобный Симеон Новый Богослов (949—1022). Paris, 1980.

32 Григорий Палама, архиеп. Фессалоникский. Беседы (Омиллии): I—III / Пер. с греч. архим. Амвросия (Погодина). М., 1994; Григорий Палама. Триады в защиту священных безмолствующих / Пер., послесл., коммент. В. Векшинова. М., 1995; Киприан (Керн), архим. Антропология св. Григория Паламы / С предисл. А. И. Сидорова. М., 1996; Мейендорф, 1997.

33 Millet G. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910. Pl. 137—151; Лазарев, 1986. Т. 1. С. 172, 257 (примеч. 122); Т. 2. Табл. 567—571; Chatzidakis, 1981. P. 95—107.

Olga Popova (Moskau)

## ZWEI BILDER DER HEILIGEN FRAUEN (IKONEN DER HL. MARINE UND DER HL. ANASTASIA). EIN BEITRAG ZUR SPÄTBYZANTINISCHEN KUNSTGESCHICHTE

### Zusammenfassung

Im Aufsatze werden zwei byzantinische Ikonen — die der Hl. Marine und der Hl. Anastasia analysiert, die zu den hervorragenden Kunstschöpfungen der spätpaläologischen Malerei gehören. Beide sind ungefähr zur gleichen Zeit — im frühen 15ten Jh. entstanden, unterscheiden sich aber in ihrem Bildgehalt und Stil.

Die Ikone der Hl. Marine besitzt außer den typischen spätpaläologischen Zügen auch manche Besonderheiten, die ihr einen gewissen programmatischen Charakter verleihen. Das sind vor allem spezifische Dichte der Form, eine dichte dunkle Farbe, die Art und Weise des Leuchtens der Fläche, eine eigentümliche Modellierung, der asketische Charakter der dunklen Karnation, die sich erstaunlicherweise mit der klassisch behandelten Plastik und der betonten Schönheit des Äußeren paart. Dadurch werden tiefe geistige Konzentration und mystische Versenkung zum Ausdruck gebracht, und bei alledem bleibt das Bild zugleich der Welt zugewandt, was der Einstellung des Palamismus entspricht. In all diesen Zügen ist die Ikone der Hl. Marine mit der Kunst des späten 14ten Jhs. verwandt, und nur einige formale Eigenheiten zeugen von ihrer Zugehörigkeit zum 15ten Jh.

Die Ikone der Hl. Anastasia (Heremitage, Sankt-Petersburg) gehört ihrem Bildgehalt und Stil nach der Kunst um die Jahrhundertwende 1400. Jhr Hauptzug ist eine helle, frohe Stimmung, ihre Schönheit und Ruhe der äußeren Erscheinung sind nah den Bildern der paläologischen Renaissance. Das Interesse für klassische Tradition ist in allen Hauptwerken der Malerei des frühen 15ten Jhs. spürbar (Fresken und Ikonen von Andrej Rublev, Fresken von Resava, Kalenić u. a.). Dieses Interesse war nicht durch Kunstgeschmack der Zeit bedingt (wie Anfang des 14ten Jhs.), sondern durch geistige Bestrebungen, die ideale paradiesische Harmonie auszudrücken. Dieser Idealzustand ist nach den Beschreibungen der ostchristlichen orthodoxen Mystiker (Isaak der Syrer, Symeon der Neue Theologe, Grigorios Palamas) voll unsäglichlicher Freude und übertrifft jegliches »geistiges Tun«. Die Ikone der Hl. Anastasia scheint eben in der Atmosphäre dieser Vorstellungen vom geistigen Aufstiege in die Welt der himmlischen Harmonie entstanden zu sein. Dieses Thema herrschte in der Malerei der ersten Hälfte des 15ten Jhs. Das alles zeugt davon, daß die byzantinische Kunst am Ende ihres Weges die ursprüngliche geistige Höhe und positive Stimmung erhalten hat und der Idee der Verklärung der Welt treu geblieben ist.



Ю. А. Пятницкий (Санкт-Петербург)

Икона «Богоматерь Умиление» в коллекции Гос. Эрмитажа (инв. № I-152) написана темперой на цельной доске с ковчегом. Порода дерева — по определению сотрудника Петербургской Лесотехнической академии М. И. Колосовой — тополь. Размеры иконы: 66,2 × 48,0 × 2,7 см. Наличие па-волоки под грунтом в местах утрат не про-сматривается. Богоматерь, одетая в традици-онные сине-зеленое платье и чепец и вишнево-пурпурный мафорий, изображена в типе Умиления. Ее голова слегка склонилась к младенцу, которого она держит в руках и который прижимается щекой к щеке матери. Задумчивый взгляд Марии, однако, направлен не на ребенка, а как бы за пределы иконы, словно, там ей открылась будущая судьба мла-денца. Спокойным и задумчивым изображен младенец Христос. В руках он держит свер-нутый свиток. На Христе белый хитон, деко-рированный золотыми «мушками» с красным клавом на левом плече. Поверх хитона набро-шен гиматий глубокого охряного цвета, неког-да обильно украшенный золотым ассистом. Гим-атий оставляет непокрытыми ножки младе-нца. В верхних углах иконы изображены полуфигуры архангелов Гавриила и Михаила в традиционных одеяниях, но с непокровен-ными руками. Нимбы Марии и Христа укра-шает тонкий растительный орнамент в виде стелющегося побега с цветами и розетках. Он исполнен гравировкой пуансоном. На золотом фоне выделяются красные надписи:

МР' ВV IC XC Н Е Л Е У С А  
ОКА МI > ОА РАВРI

На правом рукаве мафория Богоматери укра-шен золотой надписью:

ΙΗΣ'Ι ΕΝ ΚΡΩ ΣΟΤΗC ΧΙΡCΗ...

На нижнем поле ковчега левкас утрачен до дерева, но на сохранившихся фрагментах можно различить следы красной надписи, ко-торая некогда здесь находилась. Традиционно на этом месте располагается подпись иконо-писца или вкладная надпись.

Живопись иконы пострадала от времени. Особенно сильно смыты верхние слои личного письма. Почти полностью утрачен золотой ас-сист гиматии младенца. Потерто золото фона и нимбов. Но несмотря на все эти раз-рушения, икона сохранила свое очарование и индивидуальную манеру живописи мастера.

Памятник происходит из коллекции ака-демика Н. П. Лихачева, который первым опубликовал его, поместив в свой «Атлас» 1906 г. Он отметил особый перевод Умиления с эпитетом «Елеуса» и обратил внимание на такую деталь, как обнаженные до колен ножки младенца.<sup>1</sup>

Позднее внимание нашей иконе уде-лил Н. П. Кондаков, который, так же как Н. П. Лихачев, акцентировал внимание на обнаженных ножках младенца, указав в каче-стве аналогий мозаику в Монреале (XII в.) и икону «Богоматерь Донская» из Благовещен-ского собора Кремля (XIV в.). Исследователь сопоставил тип Умиления с композицией Бого-матери Киккской, которая также называется Елеуса («Милостивая»). Однако, ни Н. П. Ли-хачев, ни Н. П. Кондаков не указали дату иконы, хотя последний и отметил, что икона при-надлежит к «греко-итальянским письмам».<sup>2</sup>

В 1913 г. Н. П. Лихачев продал свое собра-ние икон в Русский музей имени императора Александра III в Петербурге. Вместе с другими памятниками сюда поступила и наша икона.<sup>3</sup>



«Богоматерь Умиление». Икона. Первая половина—середина XV в. ГЭ



«Богоматерь Умиление». Икона. XV в. Местонахождение неизвестно (ранее — Музей древнебелорусского искусства  
■ Мяске)



«Вогоматерь Одигитрия». Икона. XV в. Мастер Николаос Ламбудис из Спарты. Частная коллекция в Афинах



Лики Богоматери и младенца Христа. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ

В 1928 г. в Русском музее была устроена новая экспозиция иконописи с большим разделом византийской и поствизантийской живописи. В кратком каталоге, составленном А. П. Смирновым, интересующий нас памятник был отнесен к «греческим письмам XVI в.»<sup>4</sup>

В 1930 г. византийские и поствизантийские иконы из Русского музея стали передавать в

Гос. Эрмитаж, чтобы объединить византийское прикладное искусство, уникальная коллекция которого уже там хранилась, и живопись. С 1930 г. икона «Богоматерь Умиление» находится в собрании Гос. Эрмитажа. Впервые, после работ Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева, эта икона была по достоинству оценена В. Фелицетти-Либенфельсом. В своей книге 1956 г. по истории византийской живописи



Лик младенца Христа. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ



Лик младенца Христа. Деталь «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаса Ламбудиса ■ Спарти.  
Фото из статьи М. Ахемасту-Потампану

он дал великолепную и очень точную характеристику этого памятника. Он отметил несколько напряженную позу младенца и особый прием в живописи личного письма, создающий эффект сияния. Икона датировалась ■ XV в.<sup>5</sup>

В 1978 г. памятник был воспроизведен в популярном альбоме Н. Б. Салько, посвященном иконе Донской Богоматери. Вслед за В. Фелицетти-Либенфельсом она рассматривала икону как произведение итало-греческой школы XV в., но предложила фантастическое прочтение надписи на мафории Марии, как ■ «обшитой бахромой».<sup>6</sup> Уместно отметить, что это прочтение надписи успешно перекочевало в работы некоторых исследователей, ■ частности Л. И. Лифшица, строивших определенные рассуждения на этом неверном прочтении.<sup>7</sup>

В 1991 г. икона была показана на фундаментальной выставке «Памятники ■ коллекций Н. П. Лихачева», проходившей в Петербурге в рамках XVIII Международного конгресса ■ византинистов. В каталоге выставки автор данной статьи отнес икону к итало-греческой

школе XV в.<sup>8</sup> К сожалению, позднее мне стали известны публикации подписной иконы Николаса Ламбудиса из частного собрания ■ Афинах, которая может рассматриваться как ближайшая аналогия эрмитажному памятнику.

Икона «Богоматерь Одигитрия» с эпитетом «Елеуса» была куплена ■ 1984 г. на аукционе Сотби ■ Лондоне ■ с тех пор находится ■ частном собрании в Афинах.<sup>9</sup> Она написана темперой на загрунтованной доске с ковчегом. Ее размеры: 67,0 × 47,0 см. Наличие паволоки ■ публикациях ■ указано. Богоматерь, облаченная ■ сине-зеленое платье ■ чепец и красно-вишневый мафорий, держит ■ левой руке младенца Христа. Голова Марии слегка склонилась к нему, но взгляд ■ направлен не на младенца, а ■ молящемуся. Младенец повернул свою голову ■ матери. Его поза спокойноторжественна и величественна. В левой руке младенец Христос держит свернутый свиток, ■ пальцы правой сложил в благословляющем жесте. Он одет в розово-красную с пробелами ■ «мушками» тунику; на правом плече крас-



Глаза Богоматери. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ



Глаза Богоматери. Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса ■ Спарты.  
Фото ■ статьи М. Ахемасту-Потамяну

ный клав. Поверх туники фигура задрاپирована гиматием глубокого теплого охряного цвета с обильной декорировкой золотым ассистом. ■ верхних углах иконы изображены полуфигуры архангелов Гавриила ■ Михаила с покровенными руками. Нимбы Христа и Марии украшает тонкий пуансонный орнамент в виде растительных побегов ■ розеток. По типу он аналогичен орнаменту ■ иконе Гос. Эрмитажа, хотя и не является его точной копией. Это — два варианта единого прототипа. На золотом фоне выделяются красные надписи: М Γ ΜΡ ΘΥ Ν ΕΛΕΥΣΑ

На ковчеге, внизу, имеется подпись художника:

+ ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΛΑΨ'ΟΥΑΝ ΣΠΑΡΤΙΑΤΩ  
Правый рукав мафория Богоматери украшен золотой надписью:  
ΠΕΡΙΒ ΕΝΚΡΟΣΟΤΗΣ ΧΡΙΣΤΗ...

С 1986 г. икона была показана на крупнейших международных выставках: «Византийское и поствизантийское искусство». Афины, 1986; «Фрески и ■ Греция (X—XVII вв.)». Флоренция, 1986; «От Византизма до Эль Греко». Лондон, 1987; «Святая образ, ■ пространство». США, 1988—1990.<sup>10</sup>

Автор каталожных описаний М. Ахемасту-Потамиану отметила, что ■ имеет много общего с ■ критской школы позднего XV в., с ее реминисценциями искусства палеологовского времени ■ элементами западноевропейской чувствительности в моделировке формы. В качестве аналогий были указаны икона Богоматери Елеусы из монастыря Гония на Крите<sup>11</sup> и ряд ■ круга мастера Андреаса Ритзоса.<sup>12</sup> М. Ахемасту-Потамиану также указала, что икона ■ Афин является сегодня единственным произведением Николаоса Ламбудиса из Спарты, который, по ее мнению, возможно, работал ■ Крите.<sup>13</sup> В дальнейшем, ■ специальной статье, она развила высказанные ранее положения. Одновременно были собраны сведения о фамилии Ламбудисов, известной в источниках XI—XV вв. Основываясь ■ факте упоминания ■ критских документах некого Кириакас Лампудиса в 1562 и 1563 гг., исследовательница вновь предполагает пребывание, возможно, непродолжительное, художника Николаоса Ламбудиса ■ Крите, что должно, по ее мнению, объяснить близость ■ мастера произведениям критской школы. Была предложена ■ ана-

логия афинской ■ — икона «Богоматерь Умиление» ■ Музея истории и искусства в Женеве, для которой М. Ахемасту-Потамиану скорректировала дату, расшифровав надпись на этой иконе ■ «1457 год», а необычный знак — ■ зашифрованную фамилию мастера Ламбудиса. Среди аналогий была также отмечена ■ эрмитажная икона, описанная нами выше. Значительное место в статье уделено золотой надписи ■ мафория Богоматери. Основываясь на блестящем исследовании на эту тему Г. Бабич, она расширяет круг примеров ■ проводит параллель с литературными трудами Марка Евгеника, XV в., который использовал тот же псалом 44 (45), что ■ ряд художников византийского ■ поствизантийского времени. Отмечено было М. Ахемасту-Потамиану соотношение эпитета «Елеуса» и иконографического ■ Одигитрии, используемого ■ Николаосом Ламбудисом. Введя ■ круг произведений мастера Николаоса Ламбудиса женевскую икону, исследовательница передвигает датировку к середине XV в., вновь подчеркивая сильные палеологовские традиции ■ ■ данного мастера.<sup>14</sup>

К сожалению, мы не видели в натуре ■ невскую икону «Богоматерь Умиление» ■ ■ судить о ней только по публикациям.<sup>15</sup> Мы не стали бы ■ на большой близости женевской и афинской ■ и вряд ■ включили бы женевскую икону ■ круг произведений мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты. Манера ■ иконы из Женевы представляется более стандартизированной ■ сухой. Рисунок явно вторит оригиналу, в ■ не чувствуется той легкости ■ свободы, как ■ иконе из Афин. Манера свето-теневой разделки складок мафория Марии ■ свидетельствует о развитой стандартизации приемов. Это же относится ■ к обильной золотой шпательной ■ одеждах Богоматери ■ Христа. Таким образом, ■ икона ближе ■ памятникам критской школы XV—XVI вв. с их отработанными методами ■ приемами, устойчивыми иконографическими типами, некоторой ремесленностью. Иной характер имеет икона из частного собрания ■ Афинах.

На наш взгляд, более продуктивным является сравнение произведения Николаоса Ламбудиса с эрмитажной иконой Богоматери Елеусы. Следует также отметить, что существует еще одна икона Богоматери, которая может быть включена в группу произведений круга





Архангел Гавриил. Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты. Фото  
— статьи М. Ахемасту-Потамиану



Архангел Михаил. Деталь иконы «Богоматерь Умили-  
ГЭ



Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты.  
Фото из статьи М. Ахемасту-Потамиану

Николаоса Ламбудиса. Она не попала ■ поле зрения М. Ахемасту-Потамину, ■ в целом довольно мало известна даже специалистам. Речь идет об иконе «Богоматерь Умиление», хранящейся до недавнего времени ■ Музее древнебелорусского искусства ■ Минске (инв. № К.А.-345). К сожалению, несколько лет назад икона была похищена из музея и сегодня ее местонахождение неизвестно.

Изображение Богоматери с прильнувшим к ней младенцем было написано темперой на загрунтованной доске с ковчегом. Размеры:  $67 \times 47 \times 2$  см. По иконографии эта икона очень точно повторяет описанный ■ эрмитажный памятник. Поэтому мы отметим только различия: ангелы ■ верхних углах иконы изображены — один с покровенными руками, ■ другой с обнаженными; цвет рубашки младенца — темный, сине-черный, обильно декорированный золотым ассистом; иной растительный орнамент ■ нимбах; немного отличается надпись ■ мафории Марии — ΠΕΡΙΒ ΕΝ ΚΡΟΣΟΤΗ ΧΡΙΣΟΙ...

Памятник был вывезен в конце 1970-х годов ■ местечка Малориты, недалеко от Бреста (на границе с Польшей). ■ 1983 г. он был опубликован белорусским искусствоведом И. Ветер с датировкой XIV—XV вв. Из текста статьи неясно, относит ли автор данное произведение к греческой или югославянской иконописи, либо приписывает мастеру из Белоруссии.<sup>16</sup> В том же году икона была опубликована ■ каталоге музея,<sup>17</sup> а затем — в реставрационном сборнике.<sup>18</sup> Однако во всех этих публикациях вопрос об атрибуции иконы обходился стороной. Между тем совершенно очевидно, что икона из с. Малориты является памятником греческой культуры ■ ■ могла быть создана на местной почве.

Тождество эрмитажной ■ минской икон — поразительно. Совпадают материальные признаки (пропорциональные соотношения доски с ковчегом, но без шпонок, размеры:  $66,2 \times 48$  и  $67 \times 47$  см); иконография, одинаковая компоновка фигур в пространстве иконы и особая манера личного письма — с свободным размашистым рисунком, подчеркнутой детализацией ■ особой световосприимчивостью живописной поверхности. Несомненно, эти два памятника вышли из одной мастерской, ■ даже, более того, ■ рук одного иконописца. Оба они отмечены такой повышенной индивидуализацией художественного почерка мастера, что

достаточно резко выделяются из обширной продукции иконописцев XV столетия.

Таким образом, мы имеем три иконы, хранящиеся ■ разных собраниях (Афины, С.-Петербург, Минск), которые можно связать с одним временем, с одной мастерской и, возможно, с одним мастером. Если данный тезис бесспорен по отношению ■ эрмитажной и минской иконам, то в отношении иконы из Афин, имеющей подписи мастера Николаоса Ламбудиса ■ Спарты, приходится делать определенные допущения.

Все три иконы имеют почти одинаковые размеры: эрмитажная —  $66,2 \times 48$ , минская —  $67 \times 47$  (в одной ■ публикаций указаны также размеры —  $67,5 \times 47,5$  см.),<sup>19</sup> афинская —  $67 \times 47$  см. Все исполнены на цельной доске: использована мягкая порода дерева. По определению специалистов — это тополь для эрмитажной иконы, и, возможно, та ■ порода дерева была использована для других икон. Все три иконы имеют одинаковые пропорциональные соотношения высоты, ширины, толщины, размеров полей, глубины лузги. Нимбы Марии ■ Христа ■ всех трех икон декорированы тонким растительным орнаментом, исполненным гравировкой и пуансоном. Поле нимба заполнено выходящим побегом с закрученными внутри бутонами или цветочными розетками. Близкий ■ всех трех иконах орнамент, однако, нигде не повторяется. Аналогичный индивидуальный подход можно видеть ■ характере золотой надписи ■ рукаве мафории Марии. Сам текст везде одинаков. Неизменным остается и принцип размещения слов, но графика отдельных букв и написание отдельных слов варьируются. ■ тоже время «почерк» мастера остается неизменным ■ легко узнаваемым. Эта свобода художественного исполнения выгодно отличает данные три иконы от произведений критской школы, где череда повторяющихся «Мадонн» выполнена стандартными отработанными приемами. В нашем же случае мастер работает на нюансах: чуть изменяется орнамент, немного варьируется написание слов, изменяется цвет рубашки младенца, складки ■ мафории. Важной деталью, подтверждающей нашу характеристику, является использование мягкого угольного рисунка в подготовительном процессе, ■ ■ графленной прорис. Лучше всего эта деталь видна на эрмитажной иконе, где частичные утраты



«Богоматерь Умиление». Икона. Конец XIV—начало XV в. Благовещенский собор Московского Кремля



«Богоматерь Донская». Икона. Атрибуируется мастеру Феофану Греку. ГТГ



Руки Марии. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ



Ножки младенца Христа. Деталь — «Богоматерь Умиление». ГЭ

верхних разделочных слоев обнажили подгот-  
товительный рисунок.

Однако главное, что сближает данные три  
иконы, — это особый характер личного пись-  
ма. Художник добивается особой световосности  
живописной поверхности. Обнаженные участ-  
ки тела, будь то лики, шея, руки или ножки  
младенца, словно излучают свет. Эта световос-  
ность достигается многослойной мягкой слит-  
ной манерой письма, когда краски плавно  
перетекают одна в другую. Это именно тот  
прием, который иконописцы называют «пла-  
вью». В то же время художник четко разделяет  
затененные ■ освещенные участки. Это также  
хорошо видно ■ эрмитажной ■ с ее об-  
наженным подготовительным слоем живописи.  
Завершающие белилные движения еще не об-  
разуют сплошную сетку штрихов, как на ико-  
нах критской школы, ■ свободно лежат, под-  
черкивая наиболее освещенные места. Вновь  
мы встречаем ту ■ индивидуальную манеру  
мастера, когда каждая из икон чуть-чуть не-  
похожа на другие, но во всех трех чувствуется  
один почерк, одни приемы, один стиль. Выше  
мы оговаривались, что для подписной ■  
мастера Николааса Ламбудиса из Афин ■  
должны сделать некоторые допущения. Оно ка-  
сается характеристики исполнения лика  
Марии ■ этой иконе. На первый взгляд здесь  
■ манера — более сухая, ■ стандарти-  
зированная. Такое впечатление создается  
двумя причинами: состоянием сохранности  
живописной поверхности и манерой реставра-  
ции. В отличие от эрмитажной и минской  
икон, здесь лучше сохранились верхние сло-  
и живописи, ■ они же ■ правлены реставрато-  
ром ■ привычной для него манере. Именно это  
создает впечатление сухости. Это впечатление  
усиливается при рассмотрении воспроизведе-  
ния данной иконы в цвете и уменьшается при  
сравнении черно-белых фотографий. ■ ■ же  
время нельзя ■ признать некоторое отличие  
афинской ■ от двух остальных. Оно не-  
значительное, и трудно сказать, имеем ли ■  
дело ■ иным художником ■ с вариацией  
художественного почерка одного ■ того ■  
мастера. Мы предполагаем последнее.

Обратим внимание ■ некоторые детали,  
которые могут поддержать наше предположе-  
ние. Положение головы Марии одинаково на  
всех трех иконах. Очерк лица имеет харак-  
терный изгиб над правым ухом Марии. Слегка  
тяжеловатый подбородок Богоматери также

имеет характерный контур. Совпадают линия  
губ, абрис ноздри, складки кожи на шее  
Марии. Очень показательно сравнение рук Бо-  
гоматери. Идентичны левая рука Марии на  
всех трех иконах: видна кисть с отставленным  
большим пальцем, слегка отставленным ука-  
зательным ■ плотно прижатыми тремя осталь-  
ными пальцами. Подобное решение в принципе  
■ ново — оно хорошо известно в византий-  
ском искусстве, особенно палеологовского вре-  
мени. Однако ■ ■ случае мы имеем дело  
с одинаковым, совпадающим в мелочах, ри-  
сунком ■ идентичной трактовкой формы. Осо-  
бенно показательна линия перехода от боль-  
шого к указательному пальцу. Если бы все  
три иконы имели одну иконографическую  
схему, то можно было бы сказать, что исполь-  
зована одна прорись. Но икона ■ Афин пред-  
ставляет иной иконографический тип, чем про-  
изведения ■ Петербурга и Минска. К тому  
■ мы часто переоцениваем значение прори-  
сей. Сколь бы точно иконописец ■ старался  
воспроизвести образец, ■ всегда остается ху-  
дожником своего времени и это обстоятельство  
накладывает отпечаток на его произведения.  
Ярким примером могут служить попытки ■  
середине XIX в. ■ точные прорисы с фре-  
ско Афона. ■ даже иконописцы XIX в., си-  
мая «точную» копию с древних икон, часто  
производили иконы, ничего общего не име-  
■ с оригиналом.<sup>20</sup> В разбираемом ■ слу-  
■ достаточно сравнить рисунок большого  
пальца левой руки Марии ■ иконе ■ Афин  
с исполнением этого пальца на правой руке  
Марии в иконе из Гос. Эрмитажа. Даже при  
очень большом скептицизме трудно отрицать  
почти полную идентичность этих деталей.

Своеобразна форма правой руки Марии на  
■ трех иконах. По мягкому полупрозрач-  
ному санкирю активно выделена разделка  
крупных плоскостей при помощи локальных  
пятен телесного цвета. Эти «пятна» вторят  
анатомической форме руки ■ в тоже время  
слегка условны. Подобная манера на афинской  
иконе создает контраст с ликом Марии, с его  
тщательной отделкой. Аналогичный прием мы  
можем найти в некоторых памятниках, дати-  
руемых второй половиной XIV—первой поло-  
виной XV в. Например, в иконе «Св. Анаста-  
сия» рубежа XIV—XV вв. из коллекции Гос.  
Эрмитажа (ил. см. на с. 350),<sup>21</sup> или ■ иконе  
«Богоматерь Умиление» из Благовещенского  
собора Московского Кремля, в атрибуции ко-

второй мы склонны примкнуть к датировке рубежом XIV—XV вв. ■ в то же время сомневаемся ■ ее русским происхождении.<sup>22</sup> Отчасти этот же прием наблюдается ■ личном письме «Дименовской Богоматери» (ГТГ, 80-е годы XIV в.) и в «Богоматери Одититри» (ГТГ, первая четверть XV в.).<sup>23</sup> При желании список может быть продолжен. Если описанное выше сочетание приемов трактовки лика ■ рук характерно для второй половины XIV—первой половины XV в., то прием рельефной разделки рук Марии в несколько небрежной повышено экспрессионистической манере — наблюдается уже ■ памятниках живописи средневизантийского времени, а также в произведениях итальянских мастеров XIII—XIV вв. Особенно характерен этот прием для итальянских произведений ■ стиле «маньера грека». Укажем для примера «Мадонну с младенцем» Берлингiero Берлингьеро из собрания музея Метрополитен ■ Нью-Йорке (так ■■■■■■■■■■ «Мадонна Страус»), около 1230 г.<sup>24</sup> Закономерно возникает вопрос — если признаки, по которым мы определяем тождество наших трех икон, встречаются в разновременных памятниках и не являются чем-то сугубо специфичным именно для данной группы, то насколько правомерно вообще подобное сравнение? Что ■ является критерием для атрибуции памятников? Мы бы указали сумму специфических черт, каждая из которых может быть действительно найдена в широком диапазоне памятников, но ■ целом ■■ характерны именно для определенного времени ■ или региона, ■■ мастерской, ■■ мастера. Важным элементом является также выделение ■■ мельчайших деталей, которые характеризуют индивидуальный почерк конкретного мастера. Важной составляющей является также качество произведения, профессиональный уровень его исполнения.

Рассматривая с этих позиций наши три иконы, мы пришли к заключению, что они составляют единую группу, объединенную рядом специфических черт, которые можно толковать ■ как элементы, характерные для определенного времени, ■ как индивидуальные проявления почерка иконописца. При большой схожести элементов они нигде в данных трех иконах не повторяются полностью. Эта легкая вариативность как раз и свидетельствует, по нашему мнению, о том, что мы имеем дело не с механическим повторением, а с творческой переработкой элементов. Такой подход отля-

чает подлинные авторские произведения от работ подражателей ■ мастерской. Сравнивая отдельные детали, пытаюсь выявить индивидуальный почерк мастера именно по мельчайшим нюансам, мы ■■■■■■■■■■ возвращаемся к методам Дж. Морелли и Б. Бернсона.<sup>25</sup> В определенной степени атрибуция иконописи субъективна ■ часто находится ■ рамках «знаточества». Сложность атрибуции ■■■■■■■■■■ иконописи во многом зависит от особенностей самой иконописи, ■ ее иконографической устойчивостью, четко выработанным кругом ■■ сюжетов, регламентацией «подлинников», повторяемостью рисунка и цветовой гаммы. К этому следует добавить постоянное обращение ■■ памятникам более ранних эпох, ■■ к прототипам, столь свойственное византийской ■■ поствизантийской живописи. На первый взгляд, ■ XV в., когда появляется больше подписных ■ датированных произведений, появляется больше возможностей для точных атрибуций. Но одновременно ■ этим развивается процесс цехового разделения, создания семейных мастерских и явная рыночная ориентация самого иконописания, когда количество копий достигает сотен ■ тысяч. Поэтому для анализа произведений XV в. не потерял своего значения постулат М. Фридлендера о необходимости быть твердо уверенным, что исследуемый ученым памятник действительно относится к данному времени.<sup>26</sup>

Усиленный интерес к искусству Византии XV в., наблюдаемый в последнее время,<sup>27</sup> в определенной степени обусловлен преодоленным скептицизмом В. Н. Лазарева относительно художественных процессов развития ■ ценности искусства этого периода.<sup>28</sup> Среди многочисленных особенностей развития художественного стиля XV в. ■■■■■■■■■■ внимание привлекает процесс индивидуализации почерка мастера. Выделение ряда икон, отмеченных яркими индивидуальными особенностями письма ■ художественного решения, общими для всей группы, позволяет выявить произведения одной мастерской или мастера. Такая работа была нами проделана при изучении трех триптихов XV в.<sup>29</sup> Сейчас мы продолжили эту работу на примере икон, которые могут быть связаны ■ кругом мастера Николаоса Ламбурдиса из Спарты.<sup>30</sup> В обоих случаях вначале были выявлены комплексы икон, близких по уровню исполнения, по иконографии и стилистическим характеристикам. Затем, внутри этих

групп, мы сравнили индивидуальные элементы авторского почерка. В разбираемых трех иконах Богоматери мастер добивается индивидуального решения каждой из икон, выходя из границ иконографической и стилиевой традиции византийской живописи, и одновременно сохраняет присущий ему почерк, который объединяет эти произведения и выделяет их из широкого ряда богородичных икон поздневизантийского времени. Аналогичный характер повышенной индивидуализации был присущ Феофану Греку, что отмечали уже его современники.<sup>31</sup> Он не придавал деталям «свойства необычные, нетрадиционные», как пишут некоторые исследователи,<sup>32</sup> но доводил их индивидуализацию до предела.

Эрмитажную икону Богоматери Елеусы сравнивали с «Богоматерью Донской» Феофана Грека. Одной из особенностей последней иконы является ракурсная постановка левой руки Марии. В незавершенной дискуссии об авторстве этой иконы И. А. Кочетков отмечает: «Достаточно посмотреть, с какой свободой справляется мастер со сложным рисунком складок ниспадающего конца гиматия младенца, как смело ставит ■■■ ракурсе кисть левой руки Богоматери, чтобы признать в этом особенностью именно его (Феофана Грека. — Ю. П.) манеры».<sup>32</sup> Мотив «руки, сжимающей край гиматия младенца», был хорошо известен ■ византийской живописи. Например, он встречается ■ иконе «Богоматерь Умиление» позднего XII в. (Византийский музей в Афинах), «Богоматерь Одигитрия» второй половины XII в. (портативная мозаика ■ монастыре Св. Екатерины ■ Синае), «Богоматерь Епискепсис» 1300 г. (Византийский музей ■ Афинах), «Богоматерь Аврамиотисса» третьей четверти XIV в. (монастырь Хиландар ■ Афоне), «Богоматерь с младенцем» первой половины XIV в. (ГМИИ, Москва), «Богоматерь Умиление» второй половины XIV в. (ГЭ, С.-Петербург) и др.<sup>34</sup> Однако нигде эта деталь ■■ достигаet той остроты ■ неповторимости, как ■■ «Донская Богоматерь», нигде этот элемент не перерастает в особенность художественной манеры мастера, деталь его «почерка». Нечто аналогичное ■■ имеем и ■■ разбираемых нами трех иконах круга Николаоса Ламбудиса ■■ Спарты. Постановка рук Марии с широко расставленными пальцами своей изломанностью формы граничит с маньеризмом. Типичные черты здесь перерастают в элемент инди-

видуализации почерка мастера; легкое изменение рисунка, формы пальцев, изгибов ■ ракурсов создают ■■ особое впечатление, которое присуще только этим трем произведениям. Сравнивая ■■ иконы с «Донской Богоматерью», мы ищем не буквальных совпадений, а пытаемся выявить общую типологическую направленность при повышенной индивидуальности конкретных решений.

Еще одним элементом «типологии» может служить подчеркивание складки кожи на обнаженных коленях младенца. В «Донской Богоматери» складки намечены сложной по конфигурации линией с дополнительной проработкой цветом и белыми движениями. В эрмитажной ■ минской иконах «Богоматерь Умиления» эта деталь имеет более натуралистический характер: кожа под коленками младенца собралась двумя толстыми складками, она осязаемо-материальна. В тоже время выпуклости на коленках исполнены ■■ близкой к «донской» манере. Несмотря ■■ разные приемы, оба мастера работают ■■ одном русле — они стремятся максимально индивидуализировать свои произведения, сделать так, чтобы традиционные элементы превратились ■■ характерную особенность только их произведения.

Обратим внимание еще на две особенности: пространственную постановку головы Марии, с раскрытой удлинненной шеей, ■ золотую греческую надпись на рукаве ее мафория. В первом случае, ■■ отметил в свое время М. В. Алпатов, такой мотив, когда «шея Богоматери раскрыта ■■ читается вместе с ее лицом», — ближе ■■ Италии.<sup>35</sup> Эта «раскрытость» сочетается с пространственной углубленностью, также сильно напоминающую приемы итальянских живописцев. Аналогичную характеристику ■■ иконы круга Николаоса Ламбудиса, недаром эрмитажный памятник А. Грабар считал созданным под сильным итальянским влиянием.<sup>36</sup>

Имеется группа икон ■ фресковых изображений XIV—XVII вв., где рукав мафория Богоматери украшен золотой греческой надписью. Как было установлено Г. Бабиц, надпись представляет стих псалма 44 (45): «Вся слава дочери Царя внутри, одежда ее шита золотом» («Πᾶσα ἡ δοῦσα τῆς θυγατρὸς τοῦ Βασιλέως ἐσθὲν Ἐυκροσσοῖς χρυσοῖς περιβεβλημένην πεποικιλμένην»). Именно этот стих фигурирует на всех трех иконах круга Николаоса Ламбудиса, в

форме: EN KPOCOTHC XPHCIC| ΠEP|CEBAHMEHH|. Этот псалом нередко использовался в древних гомилиях, например, в Слове Андрея Критского на Успение Богородицы. Так — был включен в литургию. В палеологовское время его использовал Григорий Палама — Марк Евгений, архиепископ Ефесский. Появление текста псалма на мафории Марии в палеологовское время несомненно было связано с пристальным вниманием византийской художественной культуры к мариологическим темам. Обширный список примеров, как XIV—XV вв., так — более позднего времени был собран в статье Г. Бабич.<sup>37</sup> К нему мы добавили бы две иконы «Богоматерь Умиление» в Кастории, обе около 1400 г.; «Богоматерь Одигитрия» — рост со сценами жития — около 1400 г., также в Кастории; «Богоматерь Одигитрия» XVII в. — греко-православной церкви в Вене; — несколько русских икон с криптографическими надписями («Богоматерь Ярославская», ГТГ, XV в.; «Богоматерь Иерусалимская», XVI в., и «Деисус», XVI в. — из коллекции Павла Корина; «Богоматерь Умиление», рубежа XIV—XV вв., ГТГ, инв. № 13498).<sup>38</sup> В этом же ряду следует рассматривать и криптограмму на мафории «Богоматери Донской». Во всяком случае, попытку увидеть в ней подпись мастера Феофана Грека выглядят малоубедительными,<sup>39</sup> тогда как стих псалма 44 (45) полностью соответствует символической программе иконы. Вспоминая характеристику современников, данную Феофану Греку, «преславному мудрецу, философу зело хитрому, книги изографу нарочито-му и среди иконописцев отменному живописцу», вряд — будет большой натяжкой предположить, что криптологическая форма декора мафории Марии — иконе «Донская Богоматерь» несет отпечаток все той же повышенной индивидуализации почерка мастера, что и другие, отмеченный выше черты его манеры. Наибольшее количество примеров декорировки мафория псалмом 44 (45) падает на XIV—XV вв. Относительно же иконографических тем здесь нет определенной закономерности: это может быть тип традиционной прямой Одигитрии или тип с развернувшимся к Марии младенцем, как на иконе Николаоса Ламбудиса из частной коллекции — Афинах; тип Умиления — Взыграния, деисусной Богоматери или напоминающий иконографию «Пименовской». Количественно все же можно констатировать,

что для икон XIV—XV вв. наиболее распространенными изводами с надписью — кайме были типы Одигитрии и Умиления.

Поскольку мы коснулись иконографического типа, то уместно будет обратить внимание — ценное замечание Э. К. Гусевой относительно иконографического прототипа «Донской Богоматери». Исследовательница считает, что «неверно ... видеть в иконе парафраз „Богоматери Владимирской“». «Совершенно справедливо связывая икону „Донская Богоматерь“ с палеологовским столпичным кругом произведений, она сравнивает ее иконографию с рядом столпичных памятников XII—XIV вв. и находит наиболее близкий прототип — мозаичном образе монастыря Хора. Если с этим выводом можно не согласиться, то совершенно бесспорно — утверждение, что прототип «Донской» следует искать среди многочисленных прославленных святых Константинополя. В этом плане может быть интересно сравнение «Донской Богоматери» с фресковым изображением Богоматери с младенцем — церкви Панагии Олимпиотиссы в Элассоне, Северная Фессалия.<sup>41</sup> Расписанная в раннем XIV в., церковь содержит цикл, иллюстрирующий Акафист. Именно здесь имеется изображение Богоматери — троне с младенцем на руках, которое заинтересовало нас. Фреска иллюстрирует икос 17 Акафиста. Сидящая — троне Мария склонилась голову — младенцу, которого она поддерживает двумя руками. Христос изображен в сложном повороте с поднятым — матери лицом; в его левой руке — свиток, — правая поднята в благословляющей жесте. Иконографически здесь иной тип, только приближающийся к Умилению, «Донской Богоматери». Вместе с тем ряд деталей позволяет сравнивать эти два изображения. Младенец сидит на правой раскрытой ладони Марии, словно — троне. Богоматерь левой рукой сжимает край хитона Христа. В его левой руке — свиток, расположенный параллельно ножке младенца. Все эти детали находят близкое повторение в образе «Донской Богоматери». Можно также добавить схожее положение откинутой назад головы младенца, с обращенным к Марии лицом. Отмеченная схожесть иконографических элементов подтверждает мысль Э. К. Гусевой о прототипе «Донской». Общеизвестно, что «Донская Богоматерь» с «Успением Богородицы» — обороте являлась выносной иконой, хотя — не имеет рукояти или пьестала. В акафистных

циклах, как в миниатюрах, так ■ фресковых росписях XIV—XV вв. строфы 23 ■ 24 иллюстрируются сценами торжественных процессий с иконами Богоматери. В иллюстрации строфы 23 — это часто изображение Богоматери Умиление, а соответственно к строфе 24 — изображается Богоматерь Одигитрия. Правда, данная закономерность не является четко выдержанной. Указанные сцены отражают реальную практику участия богородичных икон ■ богослужении, где они играли самостоятельную роль. В русской церкви византийская еженедельная пресбея превратилась в «молебен», который совершается по особым случаям, и это единственная, ■ Акафиста, служба, при которой используются выносные иконы.<sup>42</sup> В таком случае, если рассматривать «Донскую Богоматерь» в ■ с отраженной ■ иллюстрациях ■ строфе 23 сценой торжественного молебна с выносной иконой Богоматери Умиление, становятся понятным и иконографические совпадения с примерами, указанными Э. К. Гусевой, и отмеченной нами росписью церкви ■ Элассоне, ■ декорировка мафория Марии (псалом 44 (45)). Если возводить практику торжественной «пресбеи» ■ традиции, зафиксированной в типике 1136 г. столичного константинопольского монастыря Пантократора, то ■ еженедельных пятничных богослужениях участвовали две почитаемые иконы: «Одигитрия», приносимая в дни поминовения императора ■ членов его семьи ■ монастырь, и «Елеуса», выносная икона, располагавшаяся близ алтаря ■ монастырском храме.<sup>43</sup> Соответственно иллюстрации строф 23 и 24 Акафиста можно рассматривать как отображение этой традиции. В этом плане любопытной деталью является наличие в коломенском соборе, откуда происходит, по-видимому, «Донская Богоматерь», иконы «Богоматерь Милостивая» с «Успением» ■ обороте, которая хранилась ■ алтаре, согласно описи 1578 г. В более поздней описи 1681 г. в алтаре упоминается икона «Богоматерь Одигитрия» с «Успением» ■ обороте. И. А. Кочетков справедливо указывает ■ то, что речь, видимо, идет об одной ■ той же иконе. Если мы к этому добавим, что эпитет «Милостивая» мог относиться с полным правом к иконографическому типу Богоматери Одигитрии или одного из ее вариантов, как показывают сохранившиеся византийские и балканские памятники, то наблюдается интересная картина ■ в коломенском соборе

двух выносных икон с «Успением» на обороте, одна из которых ■ иконографию Умиления, ■ другая — Одигитрии, но снабжена эпитетом «Милостивая». Это сочетание отражает константинопольскую традицию, хорошо просматривающуюся в XIV—XV вв. в богослужбной практике и искусстве северной Греции.

Столь пространное рассуждение об иконе «Донская Богоматерь» имеет прямое отношение ■ исследуемым нами иконам круга мастера Николааса Ламбудиса. Все три иконы снабжены эпитетом «ΜΕΛΕΥΣΑ» — «Милостивая», хотя ■ разнятся по иконографии. В иллюстрациях Акафиста, строфы 24, не всегда изображается икона Богоматери в традиционном типе Одигитрии. В ряде случаев, например, в фреске Маркова монастыря, XIV в., фреске монастыря Матейч, XIV в., ■ Псалтирях (ГИМ, гр. 429, гр. 2752) ■ Сербской Псалтири (Гос. библиотека в Мюнхене, Cod. Slav 4) — Мария склоняется к младенцу ■ он повернулся к ней, что нарушает традиционный тип прямой Одигитрии. Таким образом, икона мастера Николааса Ламбудиса из частного собрания ■ Афина могла исполнять роль выносной ■ в богослужении, зафиксированном акафистными циклами, иллюстрирующими строфу 24. Соответственно ■ иллюстрации строфы 23 ■ иным торжественным богослужением перед иконой Богоматери Умиление можно было бы соотнести иконы из Петербурга ■ Минска, которые дают ■ Умиления ■ в целом соответствует изобразительному материалу (фреска ■ Марковом монастыре, отчасти миниатюра в Псалтири Томича). На возможные ■ подобного назначения данных трех икон косвенно указывает наличие полуфигур ангелов во ■ иконах. Аналогичный мотив можно видеть ■ знаменитой миниатюре из Псалтири Гамилтъон, XIII в. (Берлин, Гос. музей, 78A9), а также следует отметить наличие ангелов в акафистных циклах строф 23 ■ 24 во фресках Матейч, церкви Богоматери в Рустика. Необходимо оговориться, что изображение торжественных процессий с выносными иконами или сцен богослужения перед выносными богородичными иконами в акафистных циклах может ■ место не только при иллюстрации строф 23 и 24, как ■ церкви Панагии Олимпиотиссы ■ Элассоне или ■ Марковом монастыре. В росписях Дечан — это строфы 20 ■ 24, ■ в монастыре Матейч — строфы 14





Костяная «Богоматерь Одигитрия». X в. ГЭ



«Богоматерь Милостивая». Икона. XV в. ГЭ

и 24. Однако выявленная общая закономерность налицо.<sup>44</sup>

Насколько точно отражали акафистные циклы реальные элементы? Видимо, опромет- было бы видеть во всех изображениях точное отображение действия, происходившего в Константинополе. В целом ряде случаев воспроизводились, как нам представляется, местные прославленные образы Богоматери. Это может объяснить вариантность икон Богоматери Одигитрии, которую мы отмечали выше. В тоже время большинство местно чтимых икон повторяли, в свою очередь, прославленные святыни столицы византийской империи или таких крупных центров, как Фессалоники. Поддерживая мнение Э. К. Гусевой, что икона «Донская Богоматерь» повторяет какой-то, видимому, столичный, прославленный образ, мы склонны того же мнения придерживаться и в отношении двух икон Богоматери Умиления круга Николааса Ламбудиса — эрмитажной и минской. Обратим внимание на довольно редкую деталь: Мария поддерживает младенца двумя руками, так что пальцы почти соприкасаются. В принципе мотив направленных друг к другу или соприкасающихся рук Марии

восходит к раннему периоду становления мариологических циклов. В этом плане можно упомянуть икону в Пантеоне в Риме, 609 г., «Мадонну» из Санта Марии Маджоре, VI (?) в., знаменитую икону в Киеве, VI в.<sup>45</sup> Замечательным примером средневизантийского времени является костяная иконка «Богоматерь с младенцем» конца X в. из коллекции Гос. Эрмитажа.<sup>46</sup> С XII в. данная деталь получает более широкое распространение и, видимо, прямо соотносится с богословскими спорами эпохи, подчеркивая мотив жертвенности в изображениях Марии с младенцем Христом на руках. Наиболее яркий пример — фреска в церкви Панагии Араку на Кипре, 1192 г., икона в Византийском музее в Афинах (инв. № Т-2521), которую датируют то XII, то XIII в.,<sup>47</sup> — панагийар Алексея Комнина Ангела конца XII в.<sup>48</sup> В плане интересующей нас иконографической детали можно отметить миниатюру греческой рукописи Гомилий Григория Назианзина, XI в., из библиотеки Иерусалимского патриархата (Тафов 14. Л. 106 об.), где представлен иконописец, пишущий икону Богородицы. Мария сидит в кресле с младенцем на руках. Левой рукой она поддерживает его,

а правой касается его колена. Этот же мотив отмечен Э. С. Смирновой в двусторонней иконе XIV в. с о. Родос — «Богоматерь с младенцем» и «Евангелист Лука» на обороте, которую исследовательница рассматривает как косвенное отражение легенды о евангелисте Луке-иконописце.<sup>49</sup> Между тем ту же самую икону с о. Родос мы считаем достаточно близкой иконографической параллелью (в мотиве соприкасающихся рук Марии) для икон ■ Петербурга и Минска. Отчасти такое же положение рук Марии можно наблюдать ■ в чудотворной иконе «Богоматерь Почаевская», по легенде, привезенной в 1559 г. на Волынь греческим митрополитом Неофитом.<sup>50</sup>

Наиболее широко упоминаемая иконографическая деталь была распространена ■ произведениях палеологовского искусства. Любопытно отметить фреску на южной стене параклесьи Кахрие Джами, изображающую Богоматерь в рост с младенцем, стремительно прильнувшим к ней. Иконографически здесь представлен иной тип, но с тем же положением рук, что ■ ■ эрмитажной ■ минской иконах: Мария поддерживает младенца двумя руками, так что пальцы почти соприкасаются. Однако это не буквальное повторение элемента, ■ типологическое единообразие.<sup>51</sup> Более близкое ■ нашим иконам положение рук Марии имеется ■ двух иконах середины XIV ■ ■ церкви Св. Климента ■ Охриде: «Богоматерь Психосострия» ■ «Богоматерь с младенцем». Обе иконы считаются работами охридского архиепископа Николая.<sup>52</sup>

Среди произведений XV в. можно упомянуть икону ■ коллекции Гос. Эрмитажа, где имеется и надпись ■ фоне «Елеуса» (инв. № I-180); средник триптиха из музея Коррер ■ Венеции, который традиционно относят к XV в., считая фальшивой дату 1380 г., имеющуюся на фоне,<sup>53</sup> ■ также икону из коллекции Византийского музея ■ Афинах.<sup>54</sup> Все ■ примеры достаточно красноречиво указывают, что отмеченное нами положение рук Богоматери восходит к одному из прославленных образов Марии, получивших широкое распространение ■ Византии. Скорее всего речь может идти о столичном константинопольском прототипе.

Таким образом, так же как и ■ случае с «Донской Богоматерью», мы имеем дело с очень индивидуализированным подходом мастера-иконописца к изображению прославленного прототипа. Повторяя ряд устойчивых

иконографических элементов, которые характерны именно для данного архетипа, мастер наделяет изображение такой неповторимостью ■ стили ■ технического совершенства, что его икона начинает играть роль нового архетипа. Именно так обстояло дело с иконой «Богоматерь Донская». В то ■ время для такого индивидуального подхода характерно легкое отступление от привычных канонов, легкая вибрация вариантов ■ тем, что ■ отличает произведения истинного мастера от копийных изделий мастерской. В принципе отмеченный нами подход повышенной индивидуализации иконописного процесса вплотную подводит мастера-иконописца ■ эстетике ■ художественным ■ критериям Ренессанса. Недаром искусство палеологовского времени Византийской империи нередко называют византийским Возрождением, неповторимо индивидуализированную «Троицу» Андрея Рублева сравнивали ■ ренессансными произведениями, ■ ■ литературе XIX в. чуть ли не самого Андрея Рублева «отправляли» ■ обучение к мастерам Италии.

Итак, нами выявлены два произведения: ■ собрания Эрмитажа и Музея древнерусского искусства в Минске, которые по иконографическим, стилистическим, морфологическим, материальным ■ другим признакам можно связать с кругом мастера Николаоса Ламбудиса ■ Спарты. К сожалению, известна только одна икона этого мастера, имеющая подпись и, таким образом, служащая эталоном. Некоторые незначительные отличия выявленных нами ■ от этого эталона, заставляющие отнести эти иконы к кругу Николаоса Ламбудиса, хотя ■ ■ исключаем ■ даже придерживаемся мнения, что все три иконы выполнены одним иконописцем. Сравнение этих икон с акафистными росписями XIV—XV вв. позволяет высказать предположение, что они использовались в торжественных процессиях ■ особенных молениях перед иконами, наподобие тому, как это зафиксировано в типике 1136 г. монастыря Пантократора в Константинополе. Повышенная индивидуализация ■ стили ■ художественной формы, схожая с такими памятниками, как икона «Богоматерь Донская», приписываемая Феофану Греку, позволяет отнести эти три иконы к кругу произведений рубежа XIV—первой половины XV в. При этом для оценки этого явления в широком плане не имеют значения точные

хронологические рамки творческой активности Николоаса Ламбудиса. Совершенно очевидно, что это мастер палеологовских традиций и именно того направления, которое некоторыми особенностями смыкалось с эстетикой Возрождения. Если же говорить о хронологии, то мы считаем возможным отнести деятельность Николоаса Ламбудиса к первой половине — середине XV в., склоняясь именно к середине столетия. Таким образом, ■ определенной степени, мы присоединяемся к М. Ахемасту-Потаману, хотя ■ не переходим рубеж середины XV в. ■ не связываем мастера с традициями критской школы. К сожалению, пока еще не найдены документы о творчестве этого мастера, которые смогут расставить все атрибуционные акценты. Но во всяком случае анализ этих икон в связи

с «молением перед поминальными иконами» или торжественными выходными процессиями и молебнами представляется перспективным. Точно так же имеет смысл акцентировать внимание ■ морфологических признаках и необычных иконографических элементах, вроде отмеченного нами положения рук Марии, что позволит, возможно, выявить прототип, ареал его распространения, время наибольшего почтения. Как бы ■ повернулось дальнейшее изучение данных трех икон, несомненно, что мы имеем дело с произведениями, выходящими за рамки стандартной иконописной продукции. Это иконы крупного мастера, отмеченные его яркой творческой индивидуальностью ■ присущим именно ему художественным почерком.

<sup>1</sup> Лихачев Н. П. Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906. Т. 1. № 80.

<sup>2</sup> Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской сая раннего Возрождения. СПб., 1911. С. 154—155. Рис. 103 (далее — Кондаков, 1911).

<sup>3</sup> Патрицикий Ю. А. О происхождении некоторых икон из собрания Эрмитажа // Восточное Средиземноморье ■ Кавказ IV—XVI ■ Л., 1988. С. 131—140; Патрицикий Ю. А. Византийские ■ поствизантийские иконы России. Ч. ■ // ВВ. 1996. Т. 56 (81). С. 253, 255—258.

<sup>4</sup> Смирнов А. П. Памятники византийской живописи: Государственный Русский музей. Л., 1928. С. 31.

<sup>5</sup> Felicit-Liebenfels W. Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei. Olten; Lausanne, 1965. S. 88. Abb. III C.

<sup>6</sup> Салько Н. Б. Памятник, овеянный славой Куликовской битвы. Л., 1978. Прилож. П.

<sup>7</sup> Лифшиц Л. И. Икона «Донской Богоматери» // ДРИ: Художественная культура Москвы ■ прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI ■ М., 1970. С. 90—91.

<sup>8</sup> Патрицикий Ю. А. Византийская и поствизантийская иконопись // Из коллекций академичка Н. П. Лихачева: Каталог выставки. СПб., 1993. № 237. С. 93 (далее — Патрицикий, 1993).

<sup>9</sup> Sotheby's Catalogue of Icons. London, 1984. N 30. P. 14—15.

<sup>10</sup> Byzantine and Post-Byzantine Art (Athens, Old University. July 26th 1985—January 6th 1986). Athens, 1986. P. 114—116. N 115; Affreschi e icone dalla Grecia (X—XVII secolo) (Atene ■ Firenze, Palazzo Strozzi. 16 Settembre—16 Novembre 1988). Atene, 1988. P. 117—118. N 70 (далее — Affreschi ■ icone, 1988); From Byzantium to El Greco; Greek Frescoes and Icons (Royal Academy of Arts, London, March 27th—June 21st 1987). Athens, 1987. P. 109, 175. N 41; Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece (Baltimore, Miami, Fort Worth, San Francisco, Cleveland, Detroit. August 21, 1988—January 14, 1990). Athens, 1988. P. 209. N 50 (далее — Holy Image, 1988).

<sup>11</sup> Μικροπούλας Μ. Ημερολόγιο 1985. Κοσμημένο με κρητικές φορητές εικόνες. Ηράκλειο Κρήτης. 1985. Σελ. 126—

127. N 17; Βικόνες της κρητικής τέχνης. Ηράκλειο, 1993. Σελ. 517—518. N 163.

<sup>12</sup> Czerwenka-Papadopoulos K. Eine Wiener Ikone aus dem Umkreis des Andreas Ritzos // Βυζάντιος: Festschrift für Herbert Hunger. Wien, 1984. Fig. 1, 3, 4, 6—8.

<sup>13</sup> Holy Image. 1988. P. 209.

<sup>14</sup> Acheimastou-Potamianou M. Nikolaos Lampoudes, from Sparta: an icon of the Virgin Eleousa // ΔΧΑΕ. 1993—1994. Παρ. 4, τ. 17. P. 259—270.

<sup>15</sup> Lazovic M., Frigerio-Zenou S. Les icônes du Musée d'art et d'histoire Genève. Genève, 1985. N 2.

<sup>16</sup> Bemper Э. И. Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса в Белоруссии // ПКНО. 1981. Л., 1983. С. 207—208.

<sup>17</sup> Музей Старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мінск, 1983. С. 95, 97. № 140 (пв. воспр.).

<sup>18</sup> Цзітліна М. М., Мельнікау М. П., Кожух Н. М. Тэхніка ■ тэхналагічныя даследаванні старажытнабеларускага тэмперага жывапісу XVI—пачатку XVII ст. // Помікі мастацкай культуры Беларусі эпох Адраджэння. Мінск, 1994. С. 109. Рис. 48.

<sup>19</sup> Там же. С. 109.

<sup>20</sup> Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 10—11.

<sup>21</sup> Византия. Балканы. Русь. Иконы XIII—XV веков: Каталог выставки. М., 1991. № 94 (далее — Византия. Балканы. Русь, 1991).

<sup>22</sup> Там ■ № 46; 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. М., 1988. № 68.

<sup>23</sup> Государственный Третьяковский Галерея: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. № 70, 83 (далее — ГТГ. Каталог собрания, 1995).

<sup>24</sup> The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843—1261 / Ed. Evans H. C., Wixom W. D. New York, 1997. N 321. P. 486—487 (далее — Glory of Byzantium, 1997).

<sup>25</sup> Белоусова Н. А. Бернард Берсон и его книга // Берсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965. С. 7—22.

- <sup>26</sup> Фридлендер М. Знатоки искусства // Музей. М., 1986. Т. 6. С. 36.
- <sup>27</sup> Попова О. С. Византийские иконы XIV—первой половины XV в. // Византизм. Балканы. Русь, 1991. С. 13—40; Попова О. С. О некоторых проблемах византийского искусства первой половины XV в. // Искусство Византии и Древней Руси. К 100-летию со дня рождения А. Н. Грабара: Тез. докладов конференции. СПб., 1996. С. 41—42; Пятницкий, 1993. С. 77—78.
- <sup>28</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 168—171.
- <sup>29</sup> Piatnitsky Yu. Workshop of Ritzos Family and Cretan Icons of the 15th century // Byzantium: Identity, Image, Influences. XIX International Congress of Byzantine Studies: Abstracts of Communications. Copenhagen, 1996. N 5236; Piatnitsky Yu. Thriptych of the Cretan School of the 15th century from Basilewsky collection in the Hermitage Museum // Volume of the Articles in honor of the Doula Mouriki (in print).
- <sup>30</sup> Пятницкий Ю. А. Икона «Богоматерь Умиление» с эпитетом «Елеуса» XV в. — коллекции Эрмитажа // Искусство Византии и Древней Руси, 1996. С. 35—36; Пятницкий Ю. А. Проблема индивидуализации почерка иконописца в художественном стиле XV в. (Иконы круга Николаоса Ламбудиаса из Спарты) // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. СПб., 1997. С. 69—72.
- <sup>31</sup> Цит. по: Вздорнов Г. И. Феофан Грек: Творчество. М., 1983. С. 43.
- <sup>32</sup> Гусева Э. К. К вопросу об иконографическом прототипе Богоматери Донской // XVIII Международный конгресс византистов: Резюме сообщ. М., 1991. Т. 1. С. 420—421 (далее — Гусева, 1991).
- <sup>33</sup> Кочетков И. А. Является ли икона «Богоматерь Донская» Куликовской битвы? // Древнерусское искусство: XIV—XV вв. М., 1984. С. 38—39.
- <sup>34</sup> Glory of Byzantium, изв. М., 1984. С. 38—39.
- <sup>35</sup> Glöry of Byzantium, изв. М., 1984. С. 38—39.
- <sup>36</sup> Grabar A. Les images de la Vierge de Tendresse: Type iconographique et thème // Зограф. Белград, 1975. Бр. 6. Р. 29. Note 26.
- <sup>37</sup> Babit G. Le maphorion de la Vierge et le Psame 44 (45) sur les images du XIV<sup>e</sup> siècle // ΕΥΦΟΡΕΥΝΟΝ. Athens, 1991. Т. 1. Р. 57—64.
- <sup>38</sup> Kakavas G. Katoria Byzantine Museum. Athens, 1996. P. 7, 8, 19; Ikonen: Bilder in Gold. Graz, 1993. № 57; Лазарев В. Н. Московская школа иконописи: Изд. 2-е. М., 1980. № 5755; Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1986. № 35, 48; ГТГ. Каталог собрания. 1995. № 23.
- <sup>39</sup> Салько Н. Новое про Феофана Грека // Образотворче место. Київ, 1971. № 2. С. 18.
- <sup>40</sup> Гусева, 1991. С. 420.
- <sup>41</sup> Constantinides E. C. The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly. Athens, 1992. Vol. 1. P. 152—154; Vol. 2. Pl. 84a, 85, 178 (далее — Constantinides, 1992).
- <sup>42</sup> Памперсон-Шевченко Н. Иконы и литургия // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лядов. СПб., 1994. С. 36—64.
- <sup>43</sup> Бутырский М. Н. Византийское богослужение у иконы согласно типичу монастыря Пантократора 1136 г. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лядов. М., 1996.
- <sup>44</sup> Constantinides, 1992. Vol. 1. P. 162—168.
- <sup>45</sup> Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago, 1994. Fig. 8, 21, 22.
- <sup>46</sup> Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Вып. 2. № 582.
- <sup>47</sup> Stylianou A. J. The Painted Churches of Cyprus: Treasure of Byzantine art. London, 1985. Fig. 85; Vokotopoulou P. Byzantine Icons. Athens, 1994. № 71.
- <sup>48</sup> Пятницкий Ю. А. Алексеев Ангел Комнины — за — — — — — паганина, хранившегося в Пантилеймоновском монастыре на Афоне // Византизм и византийские традиции: Сб. статей. СПб., 1996. С. 75—84; Пятницкий Ю. А. Послесловие к статье Н. В. Малицкого «Панаггар Афонского монастыря Русских (св. Пантилей)» // Там же. С. 201—209.
- <sup>49</sup> Смирнова Э. С. Лицевые рукописи Великого Новгорода: XV век. М., 1994. С. 219—232.
- <sup>50</sup> Кондаков, 1911. С. 75—78. Рис. 66; Affreschi e icone, 1986. № 34.
- <sup>51</sup> Underwood P. A. The Kariye Djami. New York, 1968. Vol. 3. P. 486, 487.
- <sup>52</sup> Djurić V. J. Ikonen de Yougoslavie. Belgrade, 1961. № 17, 18.
- <sup>53</sup> Venezia e Bisanzio (Venezia. Palazzo Ducale, 1944. guigno—30 settembre 1974): Catalogo. Venezia, 1974. № 121.
- <sup>54</sup> Βυζαντινό μουσείο: τα νέα αποκτάματα (1986—1996). Αθήνα, 1997. Σελ. 44—46. Πιν. 8.

Yuri Piatnitsky (St. Petersburg)

## THE ICON FROM THE NIKOLAOS LAMBOUDIS OF SPARTA CIRCLE IN THE HERMITAGE

### Summary

The article examines three icons of the Virgin and Child, one in a private collection in Athens, the second in the Hermitage in St Petersburg and the third in the Museum of Early Byelorussian Art in Minsk. The latter was unfortunately stolen from the Minsk museum recently. The icon in the Athens

collection bears the signature of Nikolaos Lamboudis from Sparta. This is the only known signed work by the master. Unfortunately we have very little historical information about this artist. He is thought to have come from the Lamboudis family known since the 14th century in the Peloponnese. Another member of this family, Matfeos Lamboudis from Peloponnesos, worked in Florence and Ferrara in the 15th century. Only documents can authenticate attributions to Nikolaos Lamboudis, of course. Yet art historians do not doubt that he worked in the 15th century. The Greek scholar Mourtali Acheimastou-Potamianou believes that the Athens icon was painted by Nikolaos Lamboudis ■ little after the middle of the 15th century.

On the basis of ■ comparative iconographical and stylistic analysis, the author concludes that the two other icons: from the Hermitage and the Museum of Early Byelorussian Art in Minsk, may be connected with the circle of Nikolaos Lamboudis. He also draws attention to the heightened individualisation of the master's style, finding ■ parallel to this in works of the late 14th and first half of the 15th century. In such icons ■ the «Virgin of Tenderness» from the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin (late 14th—early 15th cent.), the «Virgin of the Don» by Theophanes the Greek, and the work of Andrei Rublev he detects the same tendency towards heightened individualism. He therefore considers it possible to date the icon from the circle of Nikolaos Lamboudis to the first half, most likely towards the middle, of the 15th century.

# К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И СИМВОЛИЧЕСКОМ СОДЕРЖАНИИ ИКОНОГРАФИИ «О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»

А. В. Нерсесян (Москва)

В основу иконографии «О Тебе радуется» положен текст богородичной молитвы, входящей в состав утренней воскресной службы восьмого гласа Октоиха, составителем которого считается преподобный Иоанн Дамаскин: «О Тебе радуется обрадованная вся тварь, архангельский собор и человеческий род, освещенная церковь, раю словесный, девственная похвало, из Нея ■ Бог воплотился ■ Младенец бысть, прежде век сый Бог наш; ложесна бо Твоя престол сотвори ■ чрево Твое пространнее небес содела. О Тебе радуется обрадованная всяка тварь, слава Тебе». Иконы ■ фрески, иллюстрирующие это песнопение, получают широкое распространение ■ русском искусстве с конца XV—начала XVI в.

Одним из первых ■ этот иконографический ■ обратил внимание А. Грабар,<sup>1</sup> рассматривавший его среди сюжетов, возникших на Руси ■ получивших затем распространение ■ поствизантийском искусстве ■ позднесредневековом искусстве Балкан. Еще раньше основные истоки этой иконографии были проанализированы ■ статье Е. В. Георгиевской-Дружининой, посвященной композициям ■ гимнографические тексты ■ росписях Ферапонтова монастыря.<sup>2</sup> Некоторые ценные наблюдения по поводу иконографии «О Тебе радуется» были ■ разное время высказаны Й. Мысливцем, Й. Стефанеску, Т. Вельманс.<sup>3</sup> Этой теме была также посвящена работа Е. В. Дувакиной.<sup>4</sup> Наконец, ■ последнее время появились работы об иконографии «О Тебе радуется» ■ позднесредневековом искусстве Румынии (А. Думитреску) и Болгарии (Г. Герров).<sup>5</sup>

Большинство исследователей отмечали связь иконографии «О Тебе радуется» с ком-

позициями на другие гимнографические тексты, получившими распространение ■ византийском искусстве с конца XIII—XIV в. (к ним относятся, прежде всего, иллюстрации рождественской стихир «Что Ти принесем» ■ некоторых песен Акафиста). Однако все сохранившиеся композиции, иллюстрирующие песнопение «О Тебе радуется», датируются временем ■ ранее конца XV в. (предположение В. Н. Лазарева о наличии подобной композиции ■ росписях Снетогорского монастыря 1313 г.<sup>6</sup> ■ было поддержано другими исследователями). По-видимому, ■ сложившемся виде иконография «О Тебе радуется» появляется именно на рубеже XV—XVI вв. При этом большинство исследователей, вслед за А. Грабаром, полагают, что этот сюжет первоначально возник на Руси. По другой версии, ■ поствизантийском искусстве существовал параллельный вариант «О Тебе радуется», несколько отличный от русского ■ сформировавшийся независимо от него.<sup>7</sup> Наиболее ранним его примером считается икона из Византийского музея ■ Афинах,<sup>8</sup> которая, как правило, датируется концом XV в. (хотя здесь возможна ■ более поздняя датировка).

К сожалению, никто ■ исследователей, рассматривавших эту иконографию как специфически русскую, не останавливался специально ■ причинах ее появления и той особой популярности, которую она приобрела на Руси. Исключение составляет лишь работа Е. В. Дувакиной, рассматривавшей этот сюжет в связи с некоторыми особенностями русской богослужебной практики. Как известно, песнопение «О Тебе радуется», помимо воскресной утренней службы, исполняется также на литургии Василия Великого —

после пресуществления Святых Даров, когда священник в алтаре произносит тайные ходатайственные молитвы за живых и усопших (в русских Служебниках это песнопение прослеживается с XVII, а в греческих — с XVI в.).<sup>9</sup> При этом в греческом варианте службы исполнялся только начальный стих песнопения («О Тебе радуется обрадованная вся тварь»), а в русском — его полный текст. По мнению Е. В. Дувакиной, такая особенность русской литургической практики свидетельствовала об особом внимании к этому тексту и послужила причиной создания нового иконографического типа на его основе.<sup>10</sup>

Однако ссылка на литургическую практику сама по себе не решает поставленного вопроса. Литургический и иконографический процессы могли иметь общие предпосылки, которые определялись, прежде всего, содержанием гимна — особенностями его интерпретации — определенном историческом и культурном контексте. Для того чтобы решить вопрос о происхождении иконографии «О Тебе радуется» — ее символическом содержании, необходимо рассмотреть ряд наиболее ранних произведений на этот сюжет. Это, прежде всего, три близкие по иконографии иконы московской школы из местных рядов трех крупнейших иконостасов этого времени: Успенского собора Московского Кремля (около 1480 г. ?), Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1497 г.) — Успенского собора в Дмитрове (начало XVI в.). К числу ранних изображений «О Тебе радуется» относятся также псковская икона конца XV в. из Покровского монастыря — Суздале, новгородская таблетка конца XV — начала XVI в., а также фреска Ферапонтова монастыря (1502—1503 гг.).

Уже в самых ранних — дошедших до нас примеров композиции «О Тебе радуется» — предстает во вполне сложившемся виде. В центре ее представлена Богоматерь с младенцем на престоле, причем — трех московских иконах — в ферапонтовской фреске форма престола идентична: это престол, представленный — легком повороте, с отдельным подножием и полукруглой спинкой, которая украшена с одной стороны особым изогнутым ответвлением, напоминающим стилизованный растительный мотив. Во всех четырех композициях младенец Христос, восседающий на коленях Богоматери, представлен как Вседержитель — правой рукой он благословляет, а левой держит свиток.

Богоматерь, в свою очередь, одной рукой придерживает его за плечо, а другой — за колено (на новгородской и псковской иконах Христос благословляет предстоящих двумя руками).

Изображение Богоматери заключено в круглую радужную славу, вокруг которой представлен «ангельский собор», причем два крайних архангела как бы поддерживают славу Богоматери — одновременно указывают на нее. За Богоматерью — архангелами располагается пятиглавый храм, окруженный райской растительностью, — «освященная церковь и раю словесный». Изображения Богоматери и храма вознесены на высокую гору, у подножия которой представлен «человеческий род» как собор всех святых по чинам. Состав — расположение чиннов во всех рассматриваемых композициях практически идентичны: здесь представлены пророки, апостолы, святители, мученики, преподобные — св. жены. — московских иконах, в верхнем ряду изображаются также праотцы, возглавляемые Иоанном Предтечей (слева) и преподобные жены (справа) — тогда как — ферапонтовской фреске, новгородской и псковской иконах представлены две симметричные группы преподобных жен, — праотцы и Иоанн Предтеча отсутствуют (выделение преподобных жен в обоих случаях соответствует словам песнопения — «девственная похвало»). Среди святых, предстоящих Богоматери, выделяется автор песнопения — преподобный Иоанн Дамаскин с развернутым свитком. Наконец, слова «чрево Твое пространнее небес содела» (т. е., вместила — себя того, кого не вмещают небеса) иллюстрирует небесный полукруг, увенчивающий композицию.

Несмотря на многообразие идей — символических образов, в композиции «О Тебе радуется» отчетливо прослеживается тема рая — грядущего блаженства праведных — Царствия Небесном. Интерес к этой теме на рубеже XV — XVI вв. можно связать с широким распространением эсхатологических идей в связи с ожиданием конца света и Второго пришествия по истечении 7 тыс. лет от Сотворения мира, — 1492 г. В это время особую популярность получают сочинения, содержащие пророчества о конце мира, описания Второго пришествия и Страшного суда, видения загробной жизни. Эсхатологический вопрос становится одним из ключевых, по которым ведется полемика с еретиками. Главной задачей обличителей ереси



«О тебе радуется». Икона. Конец XV в. (около 1480 г. ?). Успенский собор Московского Кремля





«О тебе радуется». Икона. Начало XVI в. Из Успенского собора в Дмитрове. ГТГ

было опровержение еретических утверждений, что отцы церкви, предсказавшие конец мира по истечении седьмой тысячи лет, заблуждались. Так, Иосиф Волоцкий ■ «Сказании о скончании седьмой тысячи» отрицает существование подобных предсказаний и утверждает, опираясь на Священное писание, что Второго пришествия следует ожидать во всякое время.<sup>11</sup>

Особое место среди сочинений, посвященных «скончанию» седьмой тысячи, занимает составленное ■ 1492 г. «Изложение Паскалии» митрополита Зосимы. Отсутствие последовательности здесь непосредственно выражено уже ■ самом заглавии — «Изложение пасхалии ■ осьмую тысячу лет... в ней же чаем всемирного пришествия Христова».<sup>12</sup> Придерживаясь мнения о непознаваемости времени Второго пришествия, митрополит Зосима в то же время переносит его наступление с седьмой тысячи лет на восьмую, всего лишь отодвигая границу, установленную его предшественниками. Таким образом, ожидание Второго пришествия продолжало быть актуальным ■ после 1492 г. Особое значение это ожидание имело ■ по той причине, что после падения Константинополя (которое произошло, ■ тому же, незадолго до «скончания» седьмой тысячи) Московская Русь оставалась единственным православным государством. Последняя в череде земных царств («Москва — Третий Рим, ■ четвертому не быть»), ■ была в глазах современников прообразом или, вернее, преддверием ■ Царства Божия, ■ близости которого были уверены даже те, кто последовательно опровергал учение о наступлении конца света по истечении 7 тыс. лет от Сотворения мира. Подобные идеи нашли отражение ■ ряде литературных произведений — начиная с послания Вассиана на Угру ■ вплоть до знаменитых посланий старца Филофея. К их числу принадлежит ■ упоминаемое «Изложение пасхалии» митрополита Зосимы, где впервые появляется развернутое изложение теории «Москва — третий Рим».

В новой концепции «священного царства» как прообраза Царствия Небесного, исключительно важная роль отводилась Богоматери. Именно богородичные иконы ■ реликвии со второй половины XV в. служили одним из важнейших путей передачи сакрального авторитета Московскому царству.<sup>13</sup> С заступничеством Богоматери ■ с ее чудесной помощью,

явленной через икону «Богоматерь Владимирская», связывалось окончательное обретение независимости от татар после стояния на Угре. Характерно, что накануне этих событий архиепископ Вассиан ■ своим «Послании на Угру» напоминал не только о заступничестве Богоматери ■ делах земных, но и о том, что ■ молитвами верные «в оном же вене вещей нетленными от Вседержителя Бога увязаются ■ Царство небесное наследят».<sup>14</sup>

Наглядное подтверждение тому, что эсхатологические настроения эпохи накладывали определенный отпечаток на почитание Богоматери, мы находим ■ в несколько более позднее время. Так, расширенная редакция «Повести о Темир Аксаке», включенная в состав Никоновской летописи как «Повесть на Сретение чудотворного образа владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии», содержит ряд новых эпизодов, ■ том числе — описание видения Тамерлана<sup>15</sup> с отчетливыми эсхатологическими мотивами. Образ жены, облаченной ■ багряную ризу, «светом сияюще паче солнечных луч», обнаруживает родство с апокалиптической «женой, облаченной ■ солнце» (Откр. 12: 1), ■ «гора высока велми» напоминает о горе, ■ которой утверждён Небесный град. Наконец, здесь можно обратить ■ на мотивы, непосредственно перекликающиеся с иконографией «О Тебе радуется», — помимо горы, к ним относятся ангельское воинство, окружающее Богоматерь, ■ святые, предвещающие ее появление.

Таким образом, ■ исторической ■ духовной ситуации конца XV — начала XVI в. существовали определенные предпосылки для появления ■ образа, ■ котором прославление Богоматери соединялось с темой блаженства праведных в Царствии Небесном — как это, собственно, ■ происходит ■ иконе «О Тебе радуется».<sup>16</sup>

Тема грядущего небесного блаженства присутствовала уже ■ самом тексте песнопения, ■ также отчетливо прослеживалась ■ его литургическом употреблении. Богородичные песнопения воскресной утрени Октоиха следуют за стихирами, прославляющими Воскресение Господне ■ победу над смертью. Тема Воскресения связывается здесь с ожиданием грядущего спасения (это проявляется, прежде всего, ■ песнопениях восьмого гласа). Ожидание грядущего спасения ■ небесного блаженства при-



«О тебе радуется». Икона. Конец XV в. Из Покровского монастыря в Суздале. ГТГ

существует ■ ■ ходатайственных молитвах литургии Василия Великого, предвещающих песнопение «О Тебе радуется»: «Но да обрящем милость ■ благодать со всеми святыми, от ■ Тебе угодившими». Что же касается молитв за живых ■ усопших, которые священник произносит в то время, когда хор поет «О Тебе радуется», то их смысл замечательным образом раскрывает толкование Николая Кавасилы. В «Изъяснении Божественной литургии» он пишет, что молитвы ■ возносятся, «чтобы принявший дары Бог взамен ■ послал благодать Свою, ■ частности — отшедшим — успокоение душ и наследие Царствия, ■ ... чтобы они явились пред Богом достойными Царствия». <sup>17</sup> Несомненно, что включение в литургию песнопения «О Тебе радуется» делало образ грядущего Царствия Небесного значительно более наглядным.

Есхатологические акценты, присутствующие ■ тексте песнопения и в его литургическом употреблении, получают особую наглядность в иконографии «О Тебе радуется». Так, центральный образ Богоматери на трех московских иконах ■ ферапонтовской фреске воспроизводит традиционный иконографический ■ тронной Богоматери ■ конхе апсиды, установившийся ■ послеиконоборческую эпоху. <sup>18</sup> Такое сопоставление ■ связывать рассматриваемую композицию с традиционными символическими толкованиями алтаря ■ рая ■ Царствия Небесного. <sup>19</sup>

Другая интересующая ■ особенность иконографии «О Тебе радуется» — изображение святых, представленных по ■ святости. Эта особенность, как установила Е. В. Дувакина, соответствует тексту ходатайственной молитвы, предвещающей песнопение на литургии Василия Великого. <sup>20</sup> Примечательно, что песнопение «О Тебе радуется» входит также в состав службы ■ Неделю всех святых (Триодь Цветная, богородичен во втором стихословии на утрени). Наконец, прославление Богоматери со святыми, перечисленными по чинам, ■ встречаем в субботних песнопениях Октоиха и, прежде всего — в каноне всем святым. Вместе с тем сам порядок ■ ■ ранних иконах «О Тебе радуется» наиболее точно соответствует ■ поминовению ■ проскомидии.

В качестве иконографического прототипа здесь, по-видимому, используются изображения праведников, восставших на Суд, и «Ше-

■ праведных в рай» в композициях «Страшного суда». По мнению Г. Милле, литературная традиция перечисления праведных по чинам восходит не только к литургической практике, но ■ к эсхатологическим поучениям и, прежде всего, — ■ «Словам» преподобного Ефрема Сирина. <sup>21</sup> Как один из наиболее ранних примеров сочетания этой темы с образом Богоматери, ■ рассматривает декорацию верхней церкви Бачковской костницы, где ■ алтаре представлена Богоматерь на троне между ангелами, ■ ■ обе стороны от нее, на северной и южной стенах — группы святых. <sup>22</sup>

Еще Е. В. Георгиевская-Дружинина среди возможных прототипов иконографии «О Тебе радуется» называла изображения Богоматери ■ раю в композициях Страшного суда, <sup>23</sup> которые с X—XI ■ составляли обязательную часть иконографической схемы рая. Ваята на небо во плоти Богоматерь выступала здесь в числе других райских обитателей, наряду с Авраамом ■ благоразумным разбойником. Вместе с тем ее изображение служило своеобразным олицетворением рая — в соответствии с многочисленными песнопениями, прославлявшими Богоматерь как «врата спасения» для праведных и сравнивавшими ее с раем ■ Царствием Небесным.

Дальнейшее развитие этот мотив получает в искусстве XV в. На иконе «Страшный суд» ■ Успенского собора Московского Кремля Богоматерь на престоле между ангелами занимает центральное место ■ изображении рая; прямо под ней располагаются райские врата ■ две симметричные группы предстоящих: слева — апостолы во главе с Петром, ■ справа — апостол Павел и ветхозаветные праведники. Остальные святые (святители, преподобные, мученики, мученицы и преподобные жены) представлены вдоль левого поля иконы. Композиционная схема здесь практически идентична иконе «О Тебе радуется». <sup>24</sup> Такая схема используется ■ в некоторых других изображениях Страшного суда конца XV—начала XVI в.: иконе ■ с. Ненокса (ГЭ), иконе из собрания Ханенко (КМРИ), <sup>25</sup> ■ также в росписях Ферапонтова монастыря. Примечательно также, что ■ кремлевской иконе «О Тебе радуется» обрамление верхней части композиции представляет собой не полукруг, а, скорее, разомкнутый круг — такой же, как ■ изображении рая на кремлевской иконе «Страшный суд» (такое обрамление присутствует и в не-

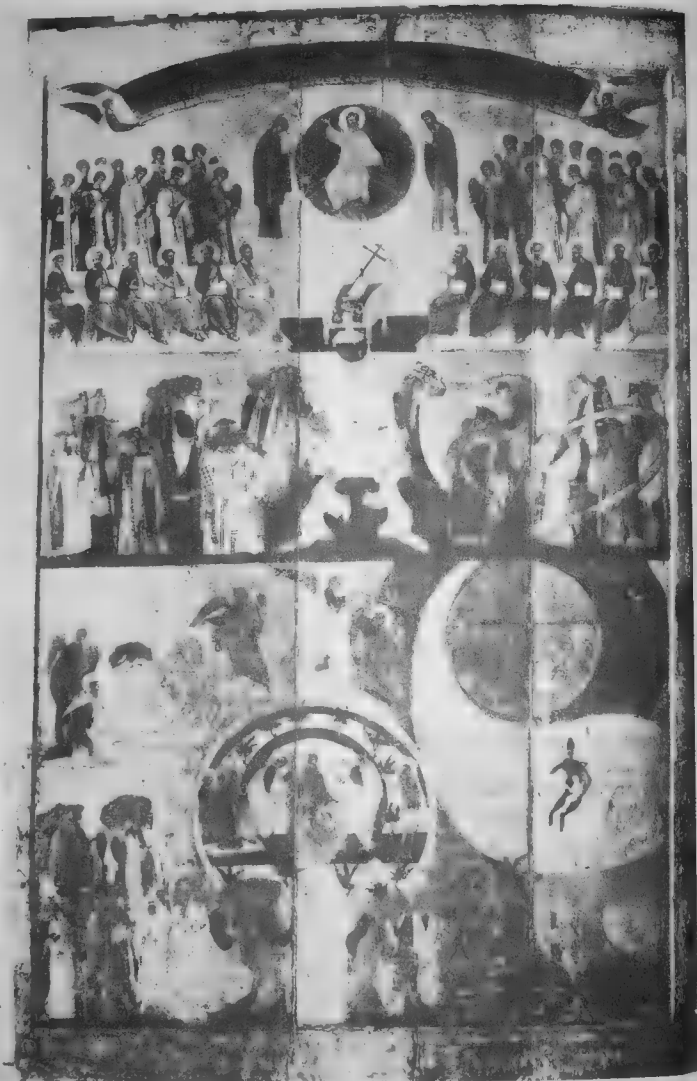


«О тебе радуется». Фреска. 1502—1503 гг. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря

которых более поздних иконах «О Тебе радуется»).

На ■■■ перечисленных иконах ■ изображением Страшного суда праведники представлены, по существу, уже не шествующими в рай, ■ предстоящими Богородице ■ прославляющими ее как «одушевленный храм» и «рай словесный», как «дверь небесную», открывшую человечеству путь ■ небесную обитель. На иконе «О Тебе радуется» непосредственное изображение райских врат отсутствует, поскольку праведники здесь представлены как бы уже внутри рая, вкушающими небесное блаженство. Возможно, что своеобразным напоминанием о райских вратах служит незаполненное пространство непосредственно под изображением Богородицы, между двумя группами предстоящих.

С темой райских врат связана, по-видимому, еще одна особенность иконографии «О Тебе радуется». Во главе пророческого чина здесь, как правило, изображается первосвященник Захария (это подтверждается иконографическими признаками и надписями, сохранившимися на некоторых поздних иконах). Его выделенное положение призвано, по-видимому, напомнить о введении Богородицы в Святой иерусалимский храм, причем земное обиталище Бога здесь выступает как прообраз небесной обители. В верности подобной интерпретации нас убеждают некоторые литургические тексты, ■ частности, служба Введения во храм, а также праздничная Гомилия Григория Паламы, ■ которой ■■ сравнивает введение Богородицы в Святой Святых со спасительным взятием ее на небеса, благодаря чему «небо



«Страшный суд». Икона. Первая половина XV в. Успенский собор Московского Кремля



«Страшный суд». Икона. Конец XV в. Из села Нёлокса на Белом море. ГЭ



Рай. Деталь иконы «Страшный суд» из с. Нёнокса. ГЭ



открыло нам свои врата».<sup>26</sup> Примечательно, что противоположную группу святых возглавляет апостол Петр, который ■ иконах Страшного суда изображается непосредственно перед райскими вратами.

Параллелизм ■ развития этих двух сюжетов подтверждается ■ в дальнейшем, — когда ■ композициях «О Тебе радуется» появляются изображения праведных душ ■ виде младенцев в белых одеждах, а затем ■ благогазумного разбойника. Как предположила Е. В. Дувакина, изображения праведных душ можно рассматривать как иллюстрацию к тайным ходатайственным молитвам, которые произносятся священником ■ алтаре, когда хор исполняет песнопение «О Тебе радуется».<sup>27</sup> Не отвергая это предположение, мы полагаем, что этот ■■■■ был заимствован ■ композиции «Лону Авраамово», которая, так же, как ■ изображение благогазумного разбойника, располагается рядом с Богоматерью на иконах Страшного суда. Особенно интересна в этом ■■■■■■ уже упомянутая икона ■ с. Нёнокса, где праведные души располагаются не рядом с патриархами, ■ в нижней ■■■■ райского круга, непосредственно под Богоматерью. Вместе ■ ■■■■ небольшое количество дошедших до нас ранних изображений Страшного суда ■ определенные разногласия по поводу ■ датировки ■ позволяют сделать окончательный вывод о происхождении сюжета «О Тебе радуется» из композиций Страшного суда, или же, наоборот, — о воздействии уже сложившейся гимнографической композиции на изображение раба в «Страшном суде».

Возвращаясь ■ отбору святых ■ композициях «О Тебе радуется», можно обнаружить еще одну интересную особенность — подчеркнутое сочетание изображений ветхозаветных первосвященников и царей в пророческом чине. Так, ■ кремлевской иконе и на иконе из Кирилло-Белозерского монастыря непосредственно ■ двумя первосвященниками, в первом ряду пророческого чина представлены Даниил и Давид. На иконе из Дмитрова Даниил представлен в верхнем ряду, ■ за первосвященниками изображены Соломон ■ Давид (этот вариант — два первосвященника и два пророка — удерживается ■ большинство икон XVI в.). Наконец, ■ фреске Ферапонтова монастыря в нижнем ряду представлены только первосвященник ■ царь Давид (так же, как

на иконе из Покровского монастыря ■ Суздале). Непосредственно ■ первосвященником, в следующем ряду ферапонтовской фрески, изображен еще один пророк, фигура которого несколько выдвинута вперед — так, что ■ оканчивается первым в чине пророков. Судя ■ иконографическим признакам, это может быть пророк Иезекииль — его выделенное положение могло быть связано с рассмотренной выше темой «небесных врат».

Не исключено, что сочетание фигур первосвященников ■ царей ■ композициях «О Тебе радуется» отражало важнейшие для русской культуры конца XV в. идеи сакральной преемственности священства ■ царства, причем первенствующее положение ветхозаветных первосвященников ■ иконе ■ Кремля ■ ■ других иконах могло непосредственно связываться с кремлевским Успенским собором как центром автокефальной русской церкви (такое же значение имело, по-видимому, изображение русских митрополитов ■ белых клобуках). Присутствие ■ пророка Даниила в первом ряду в двух самых ранних иконах могло придавать теме преемственности царства определенную эсхатологическую перспективу, напоминая о тех пророчествах Даниила, ■ которых «погибельные» земные царства противопоставлялись Царствию Небесному (о том, насколько ■ тема ■ образ пророка Даниила были актуальны для русской культуры конца XV в., свидетельствует, ■ частности, заключительная часть «Повести Нестора о взятии Царьграда», где мотивы пророчества Даниила используются для обоснования авторитета нового «священного царства»).

На иконе ■ Дмитрова ■ ■■■■ преемственности священства ■ царства добавляется ■ тема преемственности апостольской. Второй ряд ■ группе апостолов здесь возглавляет Константин Великий ■ императорских одеяниях. В той же группе, последним в верхнем ряду, изображен князь Владимир, за которым следуют Борис ■ Глеб (они представлены уже ■ составе мученического чина). Примечательно, что такое же сочетание святых (Константин, Владимир, Борис ■ Глеб) ■ аналогичном контексте присутствует ■ центральной части иконы «Благословенно воинство Небесного Царя».<sup>28</sup>

Особый интерес в композиции «О Тебе радуется» представляет трактовка архитектурного фона — в виде многоглавого храма, окру-

женного райской растительностью. Во всех перечисленных выше памятниках изображение храма имеет ряд устойчивых, «узнаваемых» черт. В большинстве случаев он пятиглавый — за исключением ферапонтовской фрески, где изображены всего три главы. Слева здесь, как правило, располагается вход с крыльцом, а справа — апсида. В основании каждой главы храма — два ряда закомар, причем в нижнем ряду они разделены пилястрами. В каждой закомаре нижнего ряда располагается щелевидное окно с полукруглым завершением (на новгородской таблетке так же, как и ■ более поздних иконах, наряду с щелевидными изображаются круглые окна). Наконец, под окнами крайней правой закомары ■ вдоль апсиды храма может располагаться аркатурно-колончатый пояс — хотя отчетливо он читается только на иконе ■ Кирилло-Белозерского монастыря. На кремлевской иконе, где архитектурный фон был в значительной степени переписан, видна лишь первоначальная графя — ■ дмитровской же ■ новгородской иконах ■ этом месте располагается полоса стилизованного орнамента.

По мнению Е. В. Георгиевской-Дружининой,<sup>29</sup> прототипом архитектурного фона ■ иконе «О Тебе радуется» могли послужить выходные миниатюры некоторых византийских и русских рукописей, ■ которых стилизованные изображения храмов появляются начиная с XI в.<sup>30</sup> Особый интерес здесь представляют орнаментальные заставки с изображением пятиглавых храмов ■ византийских рукописях XII—XIII вв.<sup>31</sup> Как доказал А. Ксинопулос, такие заставки представляют собой обобщенные изображения храмового интерьера с элементами традиционной декорации ■ символическими мотивами, связанными с литургией.<sup>32</sup> Вместе с тем фантастический характер богато украшенной архитектуры, обилие растительного орнамента ■ некоторые другие орнаментальные мотивы позволяют рассматривать подобные изображения как символический образ рая, Небесного Иерусалима.<sup>33</sup>

Символические архитектурные мотивы орнаментальных заставок рукописей могли быть ■ некоторых случаях «спроецированы» на образ конкретного храма. Наиболее известный пример такого рода — не дошедший до нас рисунок Феофана Грека с изображением Св. Софии Константинопольской, исполненной для Епифания Премудрого. Кроме того, в трех

рукописях начала XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря — Часослове 1423 г., Псалтири 1424 г. и Сборнике слов ■ житий святых, исполненном до 1426 г., — архитектурные заставки с изображением пятиглавого храма сопровождаются надписью: «Ц(е)рк(о)вьъ съборная с(вя)т(ы)хъ а(по)с(то)лъ».<sup>34</sup> Не исключено, что ■ этом случае, помимо символического значения, это изображение могло служить напоминанием о константинопольской церкви Св. Апостолов.

Наконец, в русской живописи конца XIV—первой половины XV в. существует еще один сюжет, в котором архитектурные мотивы играли особую роль, — это «Покров Пресвятой Богородицы». Так, по мнению ряда исследователей, изображение пятиглавого храма на новгородских иконах могло соотноситься с образом главной новгородской святыни — церкви Св. Софии ■ ее константинопольского прообраза.<sup>35</sup> Что же касается так называемых «суздальско-московских» икон «Покрова», самой ранней из которых является икона конца XIV в. из Покровского монастыря в Суздале (ГТГ), то их архитектурный фон соответствует скорее архитектуре Влаернского храма.<sup>36</sup> Так, если базилика изображает сам храм, то башня может служить напоминанием о дворцовых постройках, ■ ротонда с куполом — о той раке, где хранилась главная святыня храма — мафорий Богоматери.

Таким образом, к XV в. русская иконографическая традиция включала ■ себя условные изображения трех важнейших константинопольских святынь — патриаршего храма Св. Софии; церкви Св. Апостолов, знаменовавшей ■ исторической перспективе союз христианства ■ императорской власти (т. е. идею «священного царства»), ■ Влаернского храма, бывшего не только средоточием богородичного культа, но и источником широко распространенных представлений об особом покровительстве, которое Богоматерь оказывала русскому христианскому государству.

Вместе с тем во всех рассмотренных случаях архитектурные мотивы не являются вполне самостоятельной частью изображения — их можно рассматривать лишь как фон или орнаментальное «обрамление» композиции. Дальнейшее развитие они получают в композициях конца XV—начала XVI в., к числу которых относятся ряд изображений «Покрова



«Покров Богородицы». Фреска. 1502—1503 гг. Собор Рождества Богородицы Феропонтова монастыря

«суздальско-московского» извода — иконы из Покровского монастыря в Суздале (конец XV в., ВСГМЗ), из Глушицкого монастыря (первая четверть XVI в., ВОКМ), ■ также фреска Дионисия из Феропонтова монастыря (1502—1503 гг.).

По сравнению с иконами «Покрова» из Суздаля и Глушицкого монастыря, архитектурный фон феропонтовской фрески с изображением Покрова имеет ряд существенных особенностей. Вместо ротонды, или кивория, за фигурой Богоматери эта фреска представляет храм с двумя притворами ■ двумя дополнительными главами (что касается базилики, то ее изображение сохраняется ■ сильно упрощенном виде и приобретает явно второстепенный характер). Подобная трактовка подчеркивает скорее символическое значение Влахер-

ского храма — как неиссякаемого источника чудес и благодеяний, зримого образа всегдашнего заступничества и покровительства Богоматери. Особую значимость этому изображению придает также его расположение в восточном люнете собора. Изображение храма увенчивает собой алтарную декорацию, наглядно раскрывая символику алтаря как рая, Царствия Небесного, где верные обретают спасение благодаря заступничеству Богоматери. Таким образом, «Покров» ■ феропонтовских росписях по смыслу максимально сближается с композицией «О Тебе радуется» в северном люнете храма. Переключку между двумя сюжетами подчеркивает также сходство архитектурных мотивов: трехглавый храм во фреске «Покров» уподобляется храму ■ композиции «О Тебе радуется», а тот, ■ свою очередь, изображается

не пятиглавым, ■ трехглавым (как уже отмечалось, это является уникальной особенностью ферапонтовской фрески).

Таким образом, иконографические особенности ферапонтовской фрески «Покров» можно объяснить влиянием уже сложившейся к этому моменту иконографии «О Тебе радуется» — в том числе совершенно новой интерпретацией традиционных архитектурных мотивов в новом сюжете. Архитектурный фон здесь перестает быть простым обрамлением, условным орнаментальным мотивом — как это было в рукописях ■ на новгородских иконах Покрова, а превращается ■ сюжетно и композиционно «значимую» часть изображения. Пятиглавый храм в композициях «О Тебе радуется» — это сложно разработанная постройка, соединяющая в себе несколько пространственных планов ■ ракурсов, с особым ритмом форм, линий ■ интервалов, которая свободно располагается ■ том же условном, но едином пространстве, что ■ основное ядро композиции ■ центральной фигурой Богоматери. Наконец, в его архитектурном решении отчетливо прослеживаются национальные черты — он как бы «аккумулирует» ■ себе впечатления от московского зодчества XV в. (на это указывает позакомарное завершение фасадов, расчлененных полуколоннами или пилястрами, ступенчатое повышенные закомары ■ основании барабанов, ■ также — некоторые декоративные мотивы).

Разумеется, изображение храма ■ композиции «О Тебе радуется» было связано, прежде всего, с темой храмового богослужения. Однако литургическая тема получала ■ иконе дальнейшее символическое развитие, превращаясь ■ изображение Небесной литургии, которую служили праведники перед престолом Божиим ■ Царствии Небесном.<sup>37</sup> Помимо окружавшей храм райской растительности косвенным указанием на это могло служить «обособление» его глав, каждая ■ которых имела свой отдельный «постамент», превращавший ее по существу ■ отдельный храм — или же ■ особую «обитель» Небесного града (параллельный прием прослеживается в многопридельных храмах XVI в., и, прежде всего, — в соборе Покрова ■ Рву<sup>38</sup>). Еще более отчетливо этот мотив был выражен ■ поздних иконах «О Тебе радуется», где традиционный пятиглавый

храм превращается в град со множеством церквей, стенами ■ воротами.

Вместе с тем рассмотренная выше иконографическая традиция не исключает того, что в ранних композициях «О Тебе радуется» могло изображаться и какой-либо конкретный храм. Таким храмом мог быть прежде всего новый Успенский собор Московского Кремля. В пользу такого предположения свидетельствует не только пятиглавие, но и некоторые другие архитектурные особенности изображенного на иконе храма — закомары, разделенные пилястрами, высоко поднятые щелевидные окна, а ■ аркатурно-колончатый пояс или заменяющая его полоса стилизованного орнамента.<sup>39</sup>

Из ■ перечисленных ■ икон конца XV — начала XVI в. только одна имеет точную дату — ■ икона из Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г. Икона ■ Дмитрова по своим стилистическим признакам может быть отнесена уже к началу XVI в. Что касается иконы из Кремля, имеющей значительные утраты и поновления, то ее также обычно датируют началом XVI в. Однако, если эта икона входила в первоначальный иконостас Успенского собора,<sup>40</sup> то нельзя исключить, что она была написана ■ 1480 г., одновременно с деисусным, праздничным ■ пророческим рядами.<sup>41</sup> В этом случае кремлевская ■ — самая ранняя из дошедших до нас икон ■ этот сюжет — могла стать образцом для всех последующих композиций. Не исключено также, что иконографический тип «О Тебе радуется» был создан ■ для нового соборного иконостаса — о чем могло ■ включенное в композицию изображение Успенского собора.

Изображение Успенского собора Московского Кремля ■ иконах «О Тебе радуется» могло быть связано с тем исключительным значением, которое приобрел этот собор ■ русской культуре конца XV в. — будучи одним ■ главных символов нового «священного царства». Строительство кремлевского собора по образцу Успенского собора во Владимире отражало стремление русских иерархов к созданию канонической преемственности, независимой от константинопольской патриархии. Кроме того, как предположил А. Л. Баталов,<sup>42</sup> сам способ воспроизведения образа, предложенный строителям кремлевского собора, мог служить напоминанием о легендарной истории

строительства Успенского собора Киево-Печерской лавры. Благодаря такой преемственности кремлевский собор, с одной стороны, возводился к влахерским святыням, ■ ■ ■ другой — включался в контекст определенной духовной традиции, у истоков которой стоял храм «на взлудсе», — не только прообраз конкретного земного храма, но ■ явленный Богородицей зримый образ Царствия Небесного, Горнего Иерусалима. На некоторые исторические обстоятельства, позволявшие видеть в новом Успенском соборе собирательный образ Небесного Иерусалима, обратил внимание также М. А. Ильин.<sup>43</sup> Наконец, с 1480 г. особый сакральный авторитет Успенского собора подтверждался присутствием главной реликвии нового священного царства — ■ ■ ■ «Богоматер Владимирская».<sup>44</sup>

Новый собор должен был совмещать в себе целый ряд важнейших исторических и символических функций. Он стал ■ только официальным центром независимой русской митрополии, ■ ■ духовным центром нового священного царства, средоточием его драгоценных реликвий. Подобно домонгольским Успенским храмам — ■ ■ ■ Успенского собора Киево-Печерской лавры, кремлевский собор почитался как «дом Пресвятой Богородицы». Так же, ■ ■ Влахерский храм в Константинополе, он служил зримым свидетельством особого покровительства Богоматери избранному граду ■

царству, залогом ее представительства за верных у престола Небесного владыки. Таким образом, Успенский собор Московского Кремля соединял функции тех трех константинопольских храмов, о которых уже ■ ■ ■ речь в связи с архитектурными мотивами ■ русском искусстве ■ XIV—XV вв. Наконец, поскольку земной град ■ царство ■ эсхатологической перспективе приоткрывали грядущее Небесное Царство, Успенский собор ■ глазах современников должен был выступать и как прообраз Небесного Града, Горнего Иерусалима.

Все эти идеи не могли не могли ■ отразиться ■ декорации нового храма. Реконструкция первоначального иконостаса Успенского собора показывает, что ■ основе его лежала определенная идейная программа, раскрывавшая ■ его особый сакральный авторитет в глазах современников.<sup>45</sup> Именно в составе этой программы мог появиться новый иконографический тип, в котором прославление Богородицы — главной покровительницы русской земли — соединялось с идеями «священного царства» как прообраза Царствия Небесного. Что ■ касается самого Успенского собора, то подобное ему изображение ■ иконе «О Тебе радуется» должно было напоминать ■ новом доминирующем центре «священного царства», о «земном небе, сияющем, как великое солнце посреди Русской земли».<sup>46</sup>

<sup>1</sup> Grabar A. L'expansion de la peinture ■ ■ ■ XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles // SK. 1940. Vol. 2. P. 76—77, 85—86.

<sup>2</sup> Georgievskij-Družinin E. Les fresques du monastère du Théron: Étude de deux thèmes iconographiques // L'art byzantin chez les slaves: Recueil Uspenski. Paris, 1932. T. 2/1. P. 121—134 (далее — Georgievskij-Družinin, 1932).

<sup>3</sup> Myslivec J. Liturgické hymny jako namety ruských ikon // Byz. 1931. T. 3. P. 491—493 (далее — Myslivec, 1931); Stefanescu J. D. L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. Bruxelles, 1936. P. 183—184; Velmans T. Une illustration inédite de l'Acatiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance // Cah. Arch. 1972. Vol. 22. P. 161—162 (далее — Velmans, 1972).

<sup>4</sup> Дувакина Е. В. Проблемы иконографии «О Тебе радуется» в связи с росписью собора Ферапонтова // Ластыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 187—199 (далее — Дувакина, 1985).

<sup>5</sup> Dumitrescu A. L'illustration de l'hymne «En toi se rejouis» et Russie et ■ ■ ■ rayonnement dans les Balkans // Cahiers Balkaniques. 1980. N 11. P. 91—119; Геров Г. «О Тебе радуется» в балканската живопис от

XV—XVIII // ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 220—227 (далее — Геров, 1995).

<sup>8</sup> Лазарев В. Н. Синогортские росписи // Лазарев В. Н. Русская средневековая ■ ■ ■ М., 1970. С. 160—161.

<sup>9</sup> Velmans, 1972. P. 161—162.

<sup>8</sup> Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радоичич С. Иконы на Балканах. София; Белград, 1967. Табл. 88, 89.

<sup>9</sup> Успенский Н. Д. Анафора // Богословские труды. М., 1975. Т. 13. С. 113—114. Не исключено также, ■ ■ ■ эта особенность восходит к более ранним временам, ■ ■ ■ так, в составе литургии апостола Иакова песнопение «О Тебе радуется» присутствует с XIV в. Кроме того, афонское предание, приводимое Порфирием Успенским, относит ■ это нововведение ко времени константинопольского патриарха Каллиста (1350—1354, 1355—1363 гг.) (Порфирий Успенский. История Афона. СПб., 1892. Т. 3, ч. 2. С. 184—185. Первым ■ это свидетельство ■ ■ ■ Порфирия обратил внимание болгарский исследователь Г. Геров. Геров, 1995. С. 220).

<sup>10</sup> Дувакина, 1985. С. 192—193. Эту особенность исследовательница связывает с ■ ■ ■ в русской практике дополнительных молитв, читаемых после

эпиклезы (тропарь третьего часа). Однако это объяснение следует признать неверным — в действительности оба песнопения относятся к различным частям литургии и не могут быть непосредственно соотношены друг с другом. За тропарем третьего часа, завершающим эпиклезу, в литургии Василия Великого следует благословение Святых Даров, в — возглас «Изрядно о Пресвятей, Пречистой, Преблагословенней, Славней Владычице нашей Богородице и Приснодеве Марии», после чего священник начинает тайное поминовение живых и усопших, — время которого хор исполняет песнопение «О Тебе радуется».

<sup>11</sup> Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI ввек. М.; Л., 1955. С. 391—403.

<sup>12</sup> РИБ. СПб., 1880. Т. 6, ч. 1. Стб. 795—802.

<sup>13</sup> К этому выводу пришли М. В. Плеханова и Л. А. Щенникова, анализируя летописные свидетельства, в которых константинопольские святыни — Оидитрии и риза Богоматери сопоставляются с иконой «Богоматерь Владимирская» (Плеханова М. В. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 37—41; Щенникова Л. А. Чудотворная «Богоматерь Владимирская» как «Оидитрия евангелиста Луки» // Чудотворная икона в Византии // Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 267—269).

<sup>14</sup> ПЛДР: Вторая половина XV века. М., 1982. С. 516.

<sup>15</sup> ПСРЛ. СПб., 1897. Т. 11. С. 440.

<sup>16</sup> Как символическое изображение Небесного Иерусалима композиция «О Тебе радуется» была упомянута в работе А. М. Лидова. (Лидов А. М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1994. С. 22—23; далее — Лидов, 1994). См., также: Cutler A. The Virgin on the Walls // Cutler A. Transfigurations. London, 1975. P. 120 (далее — Cutler, 1975).

<sup>17</sup> Николай Кавасила. Изъяснение Божественной литургии // Писания отцов и учителей церкви, относящихся к истолкованию православного богослужения. М., 1855. Т. 3. С. 273 (373).

<sup>18</sup> Эту особенность отмечали Е. В. Георгиевская-Дружинина и И. Мысливец (Georgievskij-Družinin, 1932. P. 125; Мысливец, 1931. P. 492).

<sup>19</sup> При этом, по мнению К. Им, сопоставление Богоматери с раем, восходящее к сочинениям раннехристианских церковных писателей, отразилось уже в апсидных мозаиках VI—VII вв. (Ihm Ch. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhundert. Wiesbaden, 1980. S. 67).

<sup>20</sup> Дувакина, 1985. С. 191.

<sup>21</sup> Millet G. La Dalmatique du Vatican: Les écus, images et croix. Paris, 1945. P. 82—87.

<sup>22</sup> Idem. P. 10.

<sup>23</sup> Georgievskij-Družinin, 1932. P. 125—126.

<sup>24</sup> На эту особенность впервые обратил внимание Е. Я. Остапенко (Остапенко Е. Я. Икона «Страшный суд» // Успенского собора Московского Кремля и проблема стиля последнего десятилетия XIV в. // ДРП: Сергей Радонежский — художественная культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998. С. 265).

<sup>25</sup> Косцова А. С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб., 1992. Кат. № 7. С. 45—55, 312—314; Смирнова Э. С. Живопись Оболенских XIV—XVI вв. М., 1967. С. 72—73. См. также: Цодикова

вич В. К. Семантика иконографии Страшного суда. Ульяновск, 1995. Кат. № 3, 6. С. 117—118, 122.

<sup>26</sup> Святитель Григорий Палама. Беседы. М., 1994. Т. 3. С. 101—104.

<sup>27</sup> Дувакина, 1985. С. 191.

<sup>28</sup> других известных — иконах «О Тебе радуется» этот мотив выражается не так четко. Так, на софийской таблетке среди апостолов представлен Константин, но — Владимира, Бориса и Глеба. На иконе середины XVI в. — ГРМ — Константина, однако в верхнем регистре святых представлены русские святители и русские князья во главе с князем Владимиром (эта особенность сохраняется в большинстве икон конца XVI—XVII в.).

<sup>29</sup> Georgievskij-Družinin, 1932. P. 126.

<sup>30</sup> Лихачева В. Д. Византийские источники архитектурных фронтисписов Изборника 1073 г. // Изборник Святослава 1073 г. М., 1977. С. 206.

<sup>31</sup> Слова Григория Богослова (Sinai, gr. 339), две рукописи Гомельской Иконы Коккиновского монастыря Иоанна Богослова — Патмосе (№ 707) — из Национальной библиотеки в Афинах (№ 2759).

<sup>32</sup> Ευρυπύλλος Α. 'Η προετοιμία τῶν κοίβικων Βασιλικῶν 1162 καὶ Πατριστικῶν // ΕΒΕΒ. 1937. Т. 13. Стл. 160—170. По поводу Слов Григория Назианзина см. также: Ευρυπύλλος Α. 'Η μικρογραφία ἐν ἀρχῇ τοῦ Εὐαγγελικοῦ κοίβικου 339 // ΕΒΕΒ. 1940. Т. 18. Стл. 128—137.

<sup>33</sup> Лидов, 1994. С. 21—22.

<sup>34</sup> Nekrasov A. I. Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie // L'art byzantin chez les slaves: Recueil Uspenski. Paris, 1932. Т. 2/1. P. 271—276. По его мнению, миниатюры представляли собой копии рисунка Св. Софии Константинопольской, исполненного Феофаном Греком. См. также: Вздорнов Г. И. Искусство книги Древней Руси. М., 1980. С. 129. № 106, 108, 110.

<sup>35</sup> Овчинников А. Н. Икона «Покров» — классический образец суздальской живописи // Сокровища Суздаля. М., 1970. С. 166 (далее — Овчинников, 1970); Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода: Серия — XIII—начало XV века. М., 1976. С. 108—110; Гордиенко Э. А. «Покров» в новгородском изобразительном искусстве: Источники образования // Древний Новгород. М., 1983. С. 314—337. См. также: Grabar A. Une source d'inspiration de l'icône byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 158—159.

<sup>36</sup> Овчинников, 1970. С. 170. См. также: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания: Т. 1: Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. С. 121.

<sup>37</sup> Лидов, 1994. С. 22—23. См. также: Cutler, 1975. P. 120.

<sup>38</sup> Баталов А. Л. Многопрядельные храмы XVI века — проблемы иконографии древнерусской архитектуры // ВИ. 1994. № 4. С. 317—319.

<sup>39</sup> Автор выражает свою благодарность А. Л. Баталову, обратившему внимание — эти особенности.

<sup>40</sup> Толстая Т. В. Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV—начале XVI века // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985. С. 115—116.

<sup>41</sup> Предположение о датировке кремлевской иконы 1480 г. было высказано Е. Я. Остапенко.

43 Баталов А. Л. К истории соборного строительства Московской Руси. Доклад на Яздаревских чтениях. МГУ, 1997 г.  
43 Ильяш М. А. О постройке московского Успенского собора Архитектором Фигурини // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960. С. 57—58.

44 Голубинский Е. История русской церкви. М., 1990. Т. 2, ч. 1. С. 331—333.  
45 См. примеч. 40.  
46 Иосиф Волоцкий. Просветитель. Казань, 1856. С. 57.

Levon Nersessian (*Moscow*)

## TO THE ORIGIN AND SYMBOLIC CONTENTS OF THE ICONOGRAPHY «IN THEE REJOICETH»

### Summary

Icons and frescoes which illustrate the text of the prayer to the Mother of God «In Thee Rejoiceth» have been known in Russian art since the late XVth—early XVIth centuries. Majority of scholars, beginning with A. Grabar, think that this plot first appeared in Russia and later became widespread in post-Byzantine art and late medieval art of Balkans.

In order to confirm this hypothesis and to solve the problem of the iconography's origin and its symbolic contents the author deals with the earliest samples of this type. Among them there are three icons of Moscow school — from the Dormition Cathedral of Moscow Kremlin (about 1480?, State Museums of Moscow Kremlin), from the Dormition Cathedral of Kirillo-Belozersky monastery (1497, Kirillov Museum) and from the Dormition Cathedral in Dmitrov (early XVIth century, State Tretyakov Gallery) and also the Pskov icon of the late XVth century (State Tretyakov Gallery), Novgorodian tablet of the late XVth—early XVIth centuries (Novgorod Museum) and the fresco by Dionysios from Ferapontov monastery (1502—1503).

In spite of wide variety of symbolic images and ideas, there is — theme that can be easily observed in the composition «In Thee Rejoiceth» — that is the theme of Paradise and future Bliss of the righteous in the Realm of Haven. The interest to this theme in the late XVth—early XVIth century could be connected with the spreading of the eschatological ideas. They awaited the Doms Day and the Second Advent after the seventh millennium since the creation of the world, in the 1492. That was the time when the eschatological concept of the «Sacred Kingdom» was formed and the most important role in it was given to the Mother of God.

Eschatological motives could be found in the text of the chant itself and in its liturgical usage. They are even more evident in the iconography. Its eschatological character is confirmed by the fact that the iconographical scheme is close to that of the depiction of Mother of God in Paradise in the compositions of the Last Judgement (especially in Russian icons and frescoes of the late XVth—early XVIth centuries), and also by specific selection and position of the Saints, praying to the Mother Of God.

The composition «In Thee Rejoiceth» is especially interesting because of its architectural background — the church with numerous domes, surrounded with the verdure of Paradise. This depiction was first of all connected with the liturgical practice. But the liturgical theme was further developed in the icon and was later transformed into the depiction of the Heaven Liturgy, which is celebrated by the righteous at the Throne of the Lord. Besides the

symbolic meaning, the architectural background could remind of the concrete church — the Dormition Cathedral of Moscow Kremlin, from which the earliest icon «In Thee Rejoiceth» is supposed to come.

The reconstruction of the original iconostasis of the Dormition Cathedral shows that it was based on a certain ideological programme which demonstrated a sacred authority of the cathedral in the eyes of the contemporaries. This programme could engender ■ new iconographical type which combined the celebration of the Mother of God — the protector of Russia — with the ideas of the «Sacred Kingdom» ■ the prototype of the Realm of Heaven.



# ИКОНА «БЛАГОСЛОВЕННО ВОИНСТВО НЕБЕСНОГО ЦАРЯ». НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОДЕРЖАНИЯ

В. М. Сорокатый (Москва)

Иконе «Благословенно [ ] небесного царя» из Успенского собора Московского Кремля (ГТГ) посвящена обширная литература.<sup>1</sup> Истолкования этого памятника, не сохранившего [ ] одной надписи, основываются исключительно на его композиции, [ ] самом изображении.

П. П. Муратов, первым опубликовавший икону, назвал ее «Воинство церкви». Ее исходную мысль он нашел в словах из Послания апостола Павла [ ] евреям: «...ибо [ ] имеем [ ] здесь пребывающего града, но в грядущем града себе взыскуем» (Евр. 13: 14) и «...но вы приступили к горе Сиону и граду Бога живого, небесному Иерусалиму и [ ] ангелов» (Евр. 12: 22). Тем самым он охарактеризовал идею [ ] эсхатологическую: земная рать, шествующая под водительством [ ] воинов [ ] Небесному граду, достигает своей цели. Персоважа [ ] царском венце, [ ] большим крестом [ ] руках, едущего на коне среди пеших воинов, он определил как императора Константина, трех всадников позади этой группы — как князей Владимира, Бориса [ ] Глеба.<sup>2</sup> Эта интерпретация оказалась очень емкой [ ] вместе с тем осторожной. Зная сравнительно немного раскрытых произведений древнерусской живописи, ученый датировал икону началом XVI [ ]

Дальнейшее ее изучение пошло по иному пути. А. Е. Пресняков обнаружил в ней «отражение идеологии, вдохновлявшей деятелей эпохи Ивана IV, идеологии, кульминирующей в апофеозе царской власти». Князя, которого в среднем потоке всадников на иконе сопровождают два других князя (по П. П. Муратову, — св. Владимира), историк определил как Ивана Грозного. Горящий город, сохранивший [ ] лишь [ ] позднем красочном слое, справа,

позади воинства, он отождествил с Казанью.<sup>3</sup> Если П. П. Муратов при всей необычности иконы рассматривал ее в рамках понятий средневекового религиозного искусства, то [ ] новой интерпретации [ ] наделялась конкретно-историческим содержанием, прочно связывая [ ] датировку с главной военной победой грозненского царствования — взятием Казани [ ] 1552 г. Эта идея получила развитие [ ] советской науке. Приняв основные положения А. Е. Преснякова, М. К. Каргер увидел образ Ивана IV [ ] «юном вожде», едущем со стягом в руках впереди войска, вслед за архангелом Михаилом, и оговорил, что, [ ] пылающий город [ ] Казанью, «другой город нельзя [ ] Москвой ... [это] святой град, [ ] котором слились представления [ ] Сионе, [ ] о Небесном Иерусалиме, и, может быть, о Москве».<sup>4</sup>

В статье «Крестоносцы Восточной Европы в искусстве», изданной в 1931 [ ] повторно — в 1968 г., А. Н. Грабар сравнил памятник с одной [ ] композиций стенописи церкви Св. Креста в Пэтрэуцэ (Северная Молдова, Румыния).<sup>5</sup> Имеющийся там цикл [ ] тему истории Св. Креста, исполненный [ ] 1496—1497 гг.,<sup>6</sup> содержит изображение кавалькады святых воинов-мучеников (среди них Георгий [ ] Дмитрий, Феодор Стратилат [ ] Феодор Тирон, Прокорий, Меркурий, Нестор, Артемий [ ] Евстафий), которые во главе с императором Константином Великим следуют за архангелом Михаилом. Впереди [ ] синем небе призывно светится звездчатый белый крест.<sup>7</sup> Ученый указал, что данная фреска является единственным существующим в настоящее время прообразом московской иконы в искусстве православных стран. Как и М. К. Каргер, он решил, что в образе [ ] со стягом, которого увен-



«Благодоломие воинство небесного царя». Икона. XVI в. Из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ



Небесный Иерусалим. Деталь иконы «Благословенно воинство небесного царя»



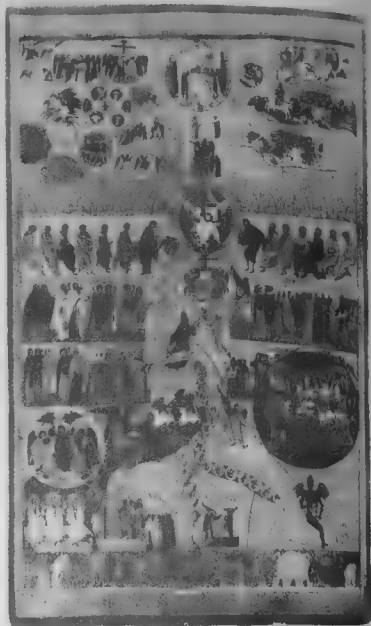
Царь Константин. Деталь — «Благословенно воинство небесного царя»



Знаменосец со — небесного воинства, Георгий, Димитрий. Деталь иконы «Благословенно воинство небесного царя». Нижний регистр



«Небесный Иерусалим». Икона. Около 1500 г. Монастырь Богородицы Платитеры ■ о. Корфу



«Страшный суд». Икона. Вторая половина XVI в. Стокгольм, Национальный музей



Сцены ■ Апокалипсиса. Деталь ■ «Страшный суд». Стокгольм, Национальный музей

чивают короной три ангела, на иконе изображен Иван IV, «глава казанского крестового похода». ■ отличие от своих предшественников, А. Н. Грабар обосновал возможность включения ■ подобную икону портретного изображения концептуальными изменениями в понимании художественного образа, имевши- ■ место в искусстве Москвы середины XVI в.

Позже внимание исследователей сосредоточилось на отождествлении персонажей иконы с деятелями русской истории. Д. В. Айналов предположил, что верхний поток войска состоит из участников битвы ■ Неве во главе с Александром Невским, ■ нижний — из участников Куликовского сражения, ведомых Дмитрием Донским.<sup>8</sup> Его суждение (без ссылки на источник) подхватили другие авторы, у которых эти князья поменялись местами.<sup>9</sup> Острожнее был А. Н. Некрасов, попытавшийся примирить различные интерпретации: повто-

рив имена действующих лиц, названные П. П. Муратовым, он согласился с тем, что «юный полководец... это Иван IV, возвращающийся после взятия Казани в Москву, предстательную покровительницей ее Богоматерью».<sup>10</sup>

В. И. Антонова пошла значительно дальше, отождествив многих нимбированных всадников с владимирскими, ярославскими, новгородскими, псковскими ■ иными русскими князьями. Персонажа, которого прежде часто определяли как царя Константина, она назвала Владимиром Мономахом.<sup>11</sup> Окончательно сложилось мнение, что произведение является своеобразной иконой-картиной ■ что на ■ изображено шествие московской рати, состоящей ■ основным из русских святых, а также из святых воинов-мучеников вселенской церкви, но во главе с юным царем Иваном, со стороны горящей Казани ■ Небесному граду, в котором современники величайшего события 1552 г. могли видеть образ Москвы. Святые «содействуют победам московского войска», в котором, кроме Ивана Грозного, присутствует много других лиц, не имевших церковного почитания.<sup>12</sup>

Вместе с тем исследовательница сделала наблюдения, позволяющие взглянуть ■ памятник иначе. В описи кремлевского Успенского собора, составленной ■ начале XVII в., она отыскала упоминание интересующей нас иконы под названием «Благословенно воинство небесного царя».<sup>13</sup> Это начальные слова стихир пятого гласа, восхваляющей мучеников, хотя и родившихся земными существами, но своими страданиями ■ нерадением о «телесех» снискавших почитание, равное почитанию ангелов.<sup>14</sup> Данная находка помогла В. И. Антоновой оценить содержание ряда родственных художественных памятников XVI в. На аналогичной иконе второй половины столетия ■ храма-усыпальницы великого князя Сергея Александровича ■ Чудовом монастыре (Музей «Московский Кремль»)<sup>15</sup> она прочла остатки надписи, говорящей о «снесении плоти» ■ связывающей сюжет этого произведения с Апокалипсисом (Апок. 19: 18).<sup>16</sup> В. И. Антонова обратила внимание и на хранящуюся ■ Национальном музее в Стокгольме русскую икону «Страшный суд» второй половины XVI в.,<sup>17</sup> в верхней части которой изображено небесное воинство, движущееся во главе с архангелом Михаилом к Горнему Иерусалиму. Данная

сцена, близкая ■ иконе из Успенского собора ■ общих чертах, отличается от нее в следующих деталях: верхняя группа всадников здесь состоит из апостолов, причем позади них — пешие апостолы, беседующие между собой ■ гористой местности; в среднем ■ нижнем рядах всадников изображены попираемые конскими копытами и цепляющиеся за них нагие белые фигурки. На основании следов надписи близ фигуры полководца, возглавляющего средний поток всадников, В. И. Антонова предположила, что это Моисей, под ногами его коня она прочла слово «фараона».<sup>18</sup> Очень ценны приводимые ею сведения о находившейся в московском Никольском единоверческом монастыре иконе, которая в посвященном ему издании была ■ «Соединение земной воинствующей церкви с небесной торжествующей».<sup>19</sup> — несомненна близость содержания этой иконы ■ кремлевского памятника.<sup>20</sup> Но все эти наблюдения ■ сказались на предложенной ею концепции.

О. И. Подобедова подчеркнула близость между иконой «Благословенно воинство» ■ Царским местом Ивана Грозного, созданным в 1551 г., — помещенные ■ нем изображенные свидетельствовали о богоизбранности государя, о преемственности его власти от князей киевских ■ владимирских.<sup>21</sup> «а через Мономаха и от императоров византийских», икона же «включала самого Ивана IV и его победоносное войско в число ... доблестных защитников русской земли».<sup>22</sup> Эти произведения, ■ также роспись кремлевского Архангельского собора она считает связанными общей программой прославления царского родословия.<sup>23</sup> Исследовательница поддержала мысль о том, что изображенная ■ икона рать состоит «из прославленных князей ■ святых воинов» и что «в юном воине, следующем за архангелом Михаилом, современники видели Ивана IV — победителя Казани».<sup>24</sup> Акцентируя эту идею ■ вместе с тем, по-видимому, ощущая ее несоответствие традиционному иконному образу, О. И. Подобедова высказывает следующее: «Царь обращался к своему патрону (мученику Уару, речь идет о росписи царской усыпальницы в алтаре Архангельского собора. — В. С.), одному из участников „небесного воинства“, к которому едва ли ■ был причтен за свои подвиги сам»; ■ ниже, по поводу иконы, говорит об апофеозе «воинской славы



Шествие небесного воинства. Деталь иконы «Страшный суд». Стокгольм, Национальный музей

Ивана IV, «сподобльшегося ввоиниться» ■ число «воинства отца небесного».<sup>25</sup>

Мысль о преобладании светского ■ аллегорического начал в иконе «Благословенно воинство» развил В. В. Морозов. Он представил ее как изображение направляющихся ■ рай Ивана IV с его святыми ■ несвятыми предками и ближайшими родственниками, — как «квинтэссенцию» идей «Степенной книги царского родословия», ■ на этом основании написал ее автору данного литературного произведения, священнику кремлевского Благовещенского собора Андрею, который был иконописцем. В. В. Морозов датировал икону 1558—1559 гг.<sup>26</sup>

И. А. Кочетков справедливо заметил, что «все или почти все принятые определения конкретных лиц ■ верхнем ■ нижнем ряду войска оказываются несомненно ошибочными»,<sup>27</sup> и отверг отождествление юного знаменосца, следующего за архангелом Михаилом, с Иваном IV, на основании древней армейской традиции, согласно которой роль «стяговника» всегда отводилась «низшим чинам».<sup>28</sup> Исследователь попытался, отказавшись от суждений предшественников, подчас взаимно исключавших друг друга, построить логичное ■ связанное истолкование иконы. В его основу он положил старую идею о связи памятника с победой над Казанью, ■ также мысль Д. В. Айналова о том,

что нимбированные ратники — это павшие русские воины, удостоившиеся мученических венцов. Персонажей без нимбов он предложил считать воинами, пролившими свою кровь, но оставшимися ■ живых, — на основании послания митрополита Макария под Свияжск 1552 г., ■ котором говорится об очищении таких участников казанской войны от всех прежних грехов ■ о грядущем для них воздаянии.<sup>29</sup> Эту интерпретацию И. А. Кочетков считает соответствующей названию памятника, взятому из текста мученичной стихиры. Однако ■ иконе, посвященной страстотерпцам, он все-таки находит образ Ивана IV, во всаднике ■ царских одеждах, окруженном шагающими ратниками.<sup>30</sup> Автор дает следующее пояснение. Хотя ■ казанском походе царь не пролил своей крови, он был готов к этому ■ в случае ранения мог бы считаться мучеником своим «произволением», вот почему «на иконе Иван IV получает венец ■ только и, может быть, не столько как царь ■ победитель, но ■ как мученик, наравне с другими новоявленными мучениками».<sup>31</sup> Увлеченный мыслью о том, что икона отражает реальное шествие победителей из Казани, И. А. Кочетков предложил отождествлять трех всадников в княжеских одеяниях, едущих за пешими воинами, ■ с Владимиром Святославичем, Борисом и Глебом, как думали до него, а с героем похода Владимиром Андреевичем Старицким, с оставленным на время войны ■ Москве братом царя Юрием Васильевичем, который присоединился ■ возвращавшемуся войску ■ селе Тайнинском, и даже с касимовским царем Шихалеем.<sup>32</sup> Не принимая прежнее истолкование иконы в деталях, этот автор вслед за другими учеными считает ее «и иконой, и картиной исторического содержания», ■ основной ее смысл видит в «памяти павших воинов ... Икона призывает ... воздать славу победителям и хранить память о тех, кто отдал свою жизнь за всенародное дело».<sup>33</sup>

К. Онаш и А. Шнипер ■ недавней вышедшей книге повторили интерпретацию предшественников ■ В. В. Морозова ■ И. А. Кочеткова.<sup>34</sup>

Иной подход к изучению иконы обозначился ■ работе Н. В. Квливидзе. Исследовательница рассматривает ее ■ рамках средневековой художественной традиции ■ приводит тексты песнопений, соответствующие многим элементам ее иконографии. Говоря о связи памятника с образами Апокалипсиса, она указывает на



особый характер эсхатологических представлений в России середины XVI в., историю которой после венчания Ивана IV на царство современники воспринимали «как непосредственное продолжение истории священной». Н. В. Калвидзе отвергает интерпретацию иконы как аллегорического отклика ■ покое Казани ■ констатирует, что независимо от того, была она написана до или после этого события, «ее содержание отражает важнейшие идеи макариевского времени о Царстве ■ Церкви». <sup>35</sup> Отметив, что ■ мученичных тропарях и стихирах святые никогда ■ называются по именам, она ■ высказывается по поводу отождествления персонажей иконы ■ историческими лицами, ■ в подписи под иллюстрацией ставит под вопрос имя Константина Великого как одного из этих персонажей. <sup>36</sup>

Гимнография, бесспорно, являлась важным источником сложных иконографий XVI в. и потому может ■ должна служить ключом к их истолкованию. Однако чтобы осмыслить интересующую нас икону как факт истории искусства, необходимо рассмотреть ■ содержание в единстве с тем пластическим образом, в который оно было вложено. Не претендуя на решение всех проблем, возникающих на этом пути, попытаемся сделать лишь некоторые уточнения.

Еще раз сопоставим икону ■ произведениями, родственными ей по смысловому наполнению. Ей предшествует возникшая около 1500 г. уникальная икона из монастыря Богородицы Платитеры на острове Корфу, изданная под ■ совсем удачным названием «Аллегория Небесного Иерусалима». <sup>37</sup> Ее понимание облегчают хорошо сохранившиеся надписи. Внизу слева изображен прекрасный город — земной Иерусалим, он же — Вавилон, прибежище пороков, которому суждено пасть в судный день (Откр. 17: 5; 18: 2). ■ черном провале под ним — женская фигура, олицетворяющая Вавилон. В городских стенах два проема. Через широкие ворота в сторону ада, представленного справа, исходит процессия, многочисленные участники которой персонафицируют плоть и человеческие грехи. Ангел «изымает» из этого потока покаившегося грешника. Большую часть композиции занимает скалистая уступчатая гора. Через узкий проем ■ стене город покидают монахи и миряне, мужчины ■ женщины, идущие ■ гору группами и поодиночке, каждый — с большим тяжелым крестом ■

плече. Их ведет Христос, тоже с крестом. Некоторые из его последователей срыгаются ■ и становятся добычей бесов (Мф. 7: 14; 16: 24). В отдалении, на вершине горы — Небесный Иерусалим, окруженный четырьмя стенами с двенадцатью башнями. В центре его стоит Христос, на пьедестале, из которого истекают три потока, символизирующие реку жизни (Откр. 22: 1). Вокруг крестообразно расставлены восемь групп святых и праведников. Согласно надписям, это иерархи, преподобные мужи и жены, апостолы, девы, пророки, мученики ■ мученицы.

Целостный как ■ содержательный, так и ■ пластическом отношении образ произведения основывается ■ различных текстах. Икона имеет три основных сюжета: падение Вавилона (Иерусалима), тернистый путь христианина ■ блаженство праведных. Последняя тема, несмотря ■ самый мелкий масштаб изображения, является заглавной. Икона ■ имеет традиционной надписи с названием, выделенной размерами ■ расположением. Ее роль берет на себя первая строка пространного текста, помещенного над святым градом, ■ которой он именуется Небесным Иерусалимом.

Произведение имеет откровенно дидактический характер. Это наставление ■ следование христианскому учению. Отчетливо передано предощущение конца мира. Наглядно показаны воздаяние ■ жизнь в благочестии ■ наказание за грехи, причем соблюден «исторический» принцип: ветхозаветные персонажи пребывают в раю, вместе с другими святыми ■ праведными, христиане же стремятся снискать его. Сцена-притча с несущими свой крест и оступающимися людьми, иллюстрирующая слова Христа из Евангелия от Матфея, обращена ■ живущим как призыв. Ее персонажи являются собирательным образом, ■ было бы неверно искать среди них изображения конкретных лиц. <sup>38</sup>

В русских аналогах кремлевской иконы внешне сходные темы трактуются иначе: к Горнему Иерусалиму шествует победное небесное воинство. Кроме уже упоминавшегося произведения из Стокгольмского Национального музея, такой сюжет содержит икона «Страшный суд» конца XVI (или XVII) в. из Воскресенского собора ■ Тутаеве. <sup>39</sup> Хотя обе иконы недоступны для углубленного изучения, пер- ■ — из-за отсутствия полноценной публикации, с изданием имеющихся ■ ней надписей,

вторая — как не раскрытая из-под поздних записей, о содержании занимающей нас сцены можно судить по тому контексту, в который она поставлена.

Она находится над изображением собственно суда над человечеством, где ■ XVI в. любил помещать различные сюжеты ■ Апокалипсиса. Как правило, там присутствует новый иконографический мотив — Небесный Иерусалим, и тогда верхняя зона композиции становится по преимуществу образом будущего века, наступающего после Страшного суда. Ярким воплощением этой идеи является икона из Стокгольмского музея. Здесь сверху слева изображена битва конных ангелов, облаченных в белые хитоны, с конным войском Сатаны (Откр. 12: 7—9);<sup>40</sup> противоборствующие заключены ■ пару круглых клейм. Правее — семь ангелов с фигурами олицетворений стихий и чашами ■ руках. Они осуществляют Божьи казни (Откр. 8, 9, 15—17), причем подчеркнута свершенность наказания: ■ чаш уже вылиты «последние язвы» (Откр. 21: 9). Выше — еще четыре ангела с подобными же олицетворениями, напоминающие об апокалипсических ангелах с «четырьмя ветрами земли» (Откр. 7: 1), либо о четырех ангелах, связанных «при великой реке Евфрат» и освобожденных «для того, чтобы умертвить третью часть людей» (Откр. 9: 14, 15). Ангелы, не занятые сражением ■ Сатаной, парят ■ облаках, оборачиваясь в сторону помещенных сверху двух дисков, наполненных торжествующими стоящими неподвижно ангелами; ангел в центре правого диска держит большой победный Голгофский крест. Еще один крупный диск наполнен семью небольшими медальонами с олицетворениями, управляющими светилами ■ стихиями. ■ целом передается образ Нового неба: «И увидел ■ новое небо ■ новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр. 21: 1). Исключительный интерес представляет помещенное здесь, под сценой борьбы ангелов с нечистой силой, изображение нимбированных молодых пеших воинов ■ доспехах, которые колот пиками бесов. Противостоящие группы заключены в медальоны. Пехотинцы бескрылы, очевидно, это не ангелы. Подобного изображения нет ни на одной иной известной нам иконе с изображением Страшного суда. Эти «земнородные» участники последнего сражения с Сатаной могут быть святыми мучениками, ибо, согласно Апокалипсису, под жертвен-

ником небесного храма до последнего суда над человечеством находятся «души убиенных за слово Божие ■ за свидетельство, которое они имели»; они вызывают об отмщении, но их успокаивают «еще ■ малое время, пока и сотрудники их, и братья их, которые будут убиты, как и они, дополнят число» (Откр. 6: 9, 11). В большинстве упоминаний о небесном воинстве, имеющихся в Откровении Иоанна Богослова, подразумевается, что оно состоит из ангелов. Это отражено в традиции иллюстрирования Апокалипсиса. Но строки, говорящие ■ множестве людей, «которого никто не мог перечесть, из всех племен, и колен, и народов, ■ языков», пребывающих «ныне перед престолом Бога» (Откр. 7: 9, 15), позволяли видеть ■ числе этих воинов всех святых, в том числе ■ мучеников. Называемое в Апокалипсисе число спасенных, по 12 тысяч от каждого ■ колен Израилевых (Откр. 7: 4—8; 14: 1), отождествлялось с этим бесконечным множеством. В иконографической традиции пребывающие ■ Горнем Иерусалиме всегда одеты в торжественные «брачные» одеяния, но вполне закономерно, что ■ данной сцене небесного боя святые ратники облачены в доспехи.

На вершине осевой линии стокгольмской иконы ■ синем круге изображен Небесный Иерусалим, опускающийся ■ землю (Откр. 3: 12; 21: 2, 10). Перед ним — восседающий на престоле Христос — «храм его и Агнец» (Откр. 21: 22). Нисхождение святого града передано через его башнеобразную форму: высокое здание пронизывает небо, соединяя верхний медальон с медальоном, ■ который вписано «Отечество» из композиции Страшного суда. Справа к горнему граду тремя потоками приближается воинство. Медальон с изображением конного архангела Михаила, воеводы небесных сил, готов слиться с медальоном, заключающим ■ себя Горный Иерусалим. Войско символизирует неисчислимых святых и праведников, достойных вечного блаженства. Поэтому один из его потоков состоит из лиц, явно не принадлежащих к воинскому чину, — ведь любой святой рассматривался как «ввоинившийся» (принятый) ■ небесную рать. Передаваемое этими словами понятие распространялось не только на лиц воинского звания, — подразумевалось вообще достижение святости. Об этом красноречиво свидетельствует тот эпизод истории Клеопатры ■ ее сына Иоанна,



«Благословенно воинство небесного царя». Икона. Вторая половина XVI в. Из Чудова монастыря. Музей «Московский Кремль»

откуда заимствовано цитируемое слово.<sup>41</sup> Иоанн вовсе не был воином, Клеопатра только предполагала, что ее двенадцатилетний сын посвятит себя воинскому делу. Внезапно умерший Иоанн явился матери «оболченным ■ ангельский сан», «во ангельстии одежи» и на ее сетования ответил: «...аз у Христа царя ■ воинство вчинен есмь ■ со ангелы ■ небесех предстою ему».<sup>42</sup>

Возглавляемое Моисеем (согласно убедительному предположению В. И. Антоновой) войско на стокопльмской иконе символизирует богоизбранный народ. Тема ветхозаветного избранного народа, с которым сопоставлялось Московское царство, была очень актуальной ■ искусстве XVI в., о чем свидетельствует, например, исполненная ■ 1564 — 1565 гг. ■ повторенная в XVII в. стенопись Архангельского собора Московского Кремля.<sup>43</sup> Божественное происхождение власти вождей Израиля акцентировалось в данной росписи таким сюжетом, как «Архангел Михаил поставляет Моисея князем».<sup>44</sup> Нагие фигурки, изображенные на

иконе под копытами коней, согласно надписи, частично прочитанной В. И. Антоновой, — погибшие воины фараона, ■ контексте всей сцены должны были восприниматься как те мертвецы, которым не дано воскреснуть ■ вкушать блаженства праведных (Откр. 20: 5), ибо «не войдет в него (Горний Иерусалим. — В. С.) ничто нечистое и никто преданный мерзости ■ лжи, а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни» (Откр. 21: 27). Данная деталь композиции вызывает в памяти также строки пророчества Иеремии о гибели Иерусалима, где в ином контексте, но ■ близких к иконе по выразительности образах говорится: «...извергут кости царей Иуды, ■ кости князей его, и кости священников, и кости пророков, ■ кости обитающих во Иерусалиме ■ гробов их, и повергут их против солнца и луны, и против всех звезд небесных, ■ против воинства небесного» (Иер. 8: 1, 2).

Город позади войска — вероятно, тот «великий город, который духовно называется Содом и Египет (в тексте Библии 1499 г. —

„Едем Египет“<sup>45</sup>, где ■ Господь наш распят» (Откр. 11: 8), т. е. земной Иерусалим, который у Иеремии назван «местом падающим» (Иер. 19: 13), а ■ Апокалипсисе связывается с образом поверженного Вавилона. Образ гибнущего грешного города: «Врагу оскудеша от оружия ■ коней, грады разрушил еси, ■ память его погиге с шумом» (Пс. 9: 7), входящий в состав читаемой на воскресной утрени второй кафизмы,<sup>46</sup> принадлежит к числу важнейших элементов иконографии архангела Михаила воеводы, несомненно, родственной изучаемой иконографии.<sup>47</sup>

В стокольмской иконе Страшный суд становится одной из ■ Апокалипсиса (Откр. 20), трактуемой наиболее развернуто, ■ сюжет небесного шествия, отсутствующий в тексте последнего, — завершающим элементом композиции.

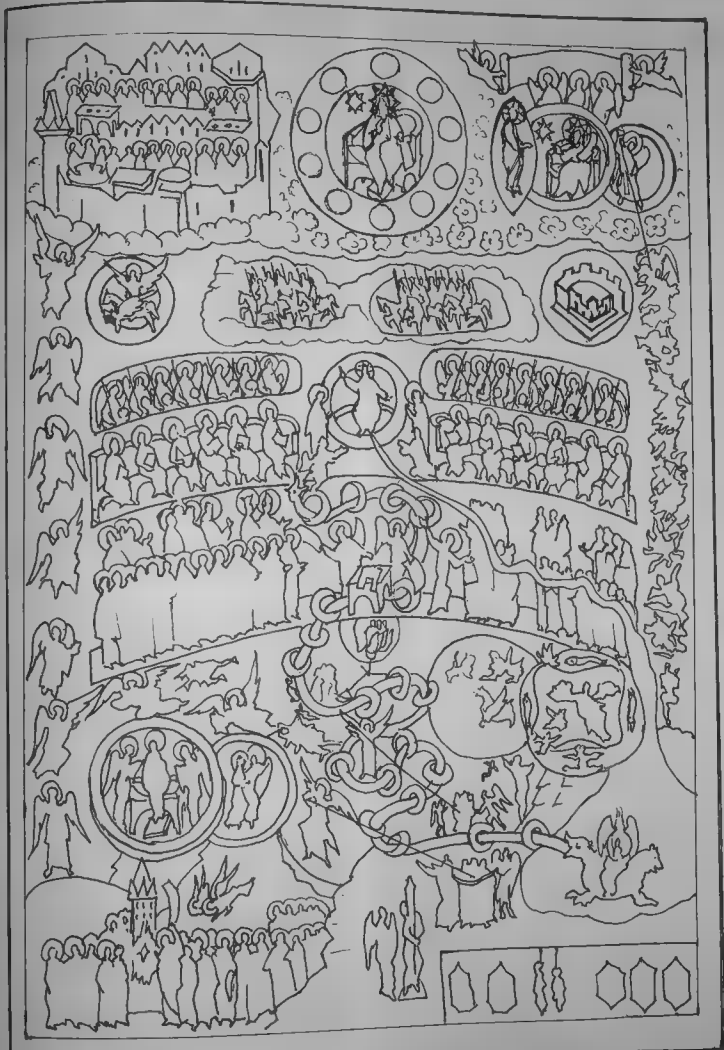
Тем, что данная сцена не являлась прямой иллюстрацией определенного текста, объясняется, с одной стороны, ее редкость, с другой — полисемантичность. Ее связь с представлениями о конце мира подтверждают другие памятники. На ■ из Воскресенского собора в Тутаеве небесное воинство движется в зоне, отделяющей сцену суда от облачного Нового неба. Архангел Михаил приблизился ■ вратам святого города. По гористому острову, висящему ■ небе, за архангелом плотной массой движутся конники, другая группа всадников скачет вслед по волнам водоема. Очевидно, это избранный народ, переходящий через Черное море. Позади обширный пустой град. Исход из Египта — один из образов, постоянно присутствующих в богослужении. О нем напоминает одна из аллилуйй политейея, являющаяся текстом 135-го псалма.<sup>48</sup> Несомненно также соответствие этой сцены и аналогичной — из стокольмской иконы — строкам ■ Писания апостола Павла ■ евреям, подобраным П. П. Муратовым для истолкования кремлевского памятника.

Икону из Чудова монастыря (Музей «Московский Кремль»), наиболее близкую ■ иконе «Благословенно воинство» (ГТГ), называют иначе — «Церковь воинствующая», — очевидно, только чтобы избежать повторений при их сопоставлении. Верны оба названия как отвечающие существу изображенного. Отметим лишь очевидное различие между памятниками. На чудовской иконе верхняя колонна всад- ■ состоит из царей (читаются имена царей

■ пророков Давида ■ Соломона) ■ князей.<sup>49</sup> Как и на рассмотренных иконах Страшного суда, воинствующая церковь предстает здесь ■ единстве церквей Ветхого ■ Нового Заветов. На иконе ■ Успенского собора ветхозаветные цари, по-видимому, отсутствуют. Но тема царственной славы небесного войска ■ ней, безусловно, разработана. Наравне с рассмотренными сценами ■ икон Страшного суда оба кремлевских памятника выражают содержание слов Апокалипсиса: «и цари земные принесут ■ него (Горний Иерусалим) славу ■ честь свою ■ И принесут ■ него славу ■ честь народов» (Откр. 21:24, 26).

От композиций с небесным воинством на иконах Страшного суда обе кремлевские иконы отличаются наличием изображения реки жизни. Если в памятнике с острова Корфу ■ иллюстрированных Апокалипсиса она течет из-под престола Агнца,<sup>50</sup> то на этих иконах ее исток оформлен в виде бассейнов, уже служивших предметом обсуждения.<sup>51</sup> В пластическом отношении они напоминают изображаемое в Апокалипсисах расположенное «за городом» «великое точило гнева Божия», куда ангел бросает виноград ■ откуда истекает кровь «даже до узд конских» (Откр. 14: 19, 20). В книжных миниатюрах глубина потока передается через образ движущихся против его течения всадников, кони которых «по узду» погружены ■ кровь; ■ небо скиния, завеса которой начинает открываться, внизу город, которому суждено погибнуть.<sup>52</sup> Эта сцена обладает несомненным внешним сходством с композицией «Благословенно воинство», но ■ последней вместо «точила гнева» представлен «источник воды живой» (Откр. 21: 6). Образ точила (давилы) для ■ проходит через псалмы девятого часа (Пс. 83) ■ через окон- ■ первой кафизмы, читаемой в субботу на вечерне (Пс. 8), содержанием которых является молитва о возвращении к Божьему храму.<sup>53</sup> Явственна евхаристическая природа этого образа — вода, истекающая из такого точила, отождествлялась с животворящим вином Нового Завета.

В виде подобных прямоугольных бассейнов в XVI в. нередко изображается источник благодатной воды, например, в сцене «Благовещение у кладезя» на иконах Богоматери с ключами ее земной жизни.<sup>54</sup> В контексте этого сюжета кладезь воспринимается как живонос- ■ источник — одно из поэтических уподоб-



«Страшный суд». Икона. Конец XVI—XVII в. Воскресенский собор в Тутаеве. Схема

лений Марии. В иконе «Благовословенно воинство» двум наполненным бассейнам противопоставлен один пустой. Данный образ мог сложиться под влиянием текста пророчества Иереими, обвиняющего народ Израйла в том, что он Бога «оставиша источника воды живы, и ископаша себе кладенцы сокрушены, иже не возмугут воды содержати» (Иер. 2: 13).<sup>55</sup> На иконе изображено ■ пребывание ■ раю, а только вступление ■ него избранных, что оправдывает присутствие ■ ней подобных мотивов — наравне с покинутым погибшим городом и другими символами ветхозаветной истории, которые содержатся ■ сценах небесного шествия на рассмотренных иконах Страшного суда. Спасенный народ, пройдя через испытания, о которых говорится ■ посвященных мученикам песнопениях, возвращается к некогда оставленному им чистому источнику.

Для раскрытия содержания ■ определения «жанровой» принадлежности произведения (икона это или все-таки символическо-аллегорическая картина на религиозную тему) кардинально важно решение вопроса об изображении ■ нем Ивана IV. Проанализируем относящийся к данной теме текст Стоглавого собора. Обращенный к собору царский вопрос касался произведений, новых по иконографии, ■ формулировался совершенно недвусмысленно: «На иконах пишут: „приидите людие трисоставному божеству поклонимся“, ■ в исповедном ряду пишут: „цари ■ князи и святители ■ народы, которые ■ суще“ ... да пишут пречистыя Богородицы образ в деянии, ■ есть на Тифине, ■ цари и князи и народы предстоят молящися, которые ■ суть, ■ о том разсудит от святых отец писании, достоит ли писати живых и мертвых ■ святых иконах молящихся» (курсив мой. — В. С.). Собор оправдывает такие изображения, но ■ не святоотеческими писаниями, ■ примерами также из области иконографии — существованием икон «Воздвижение Креста» ■ «Покров», где «не токмо царие ■ князи, но множество бесчисленное народа писано ... пп страшном ■ суде воображают и пишут не токмо святых, но ■ неверных, многие ■ различные лики от всех язык».<sup>56</sup> Бесспорно, участники и современники собора находили данное разъяснение вполне отвечающим на вопрос и соответствующим традиционному пониманию иконного образа: живые здесь предстают как действующие лица всемирной истории, течение которой

направлено к эсхатологическому концу, и по тому молящиеся перед иконой приравниваются к молящимся персонажам иконы, а портреты живых людей ставятся ■ один ряд с изображениями присутствующих при священных событиях. Соборный текст не проводит различия между изображениями, по поводу которых был задан вопрос, ■ обычными ктиторскими портретами.

Портреты ктиторов ■ членов их семей могли включаться ■ композицию самых разнообразных произведений, ■ том числе ■ на глянцграфические темы, но эти лица всегда представлены в роли молящихся или благодетельных свидетелей, ■ ■ активных участников действия, будь то даже религиозная пере- ■ ■ процессия. И тем более нелепым ■ присутствие ■ изображении апокалиптического небесного шествия, например, в рассмотренных иконах Страшного суда. Оба кремлевских памятника, в которых это шествие является самостоятельным сюжетом, имеют тот же контекст. Они ■ являются иносказательным изображением торжественного возвращения героев казанского похода и, как бы далеко ■ простирались амбиции дая, невозможно представить, чтобы он претендовал на прижизненное почитание наравне с «бесплотными». Даже ■ имеющей характер притчи сцене восхождения ■ Небесному Иерусалиму, представленной на иконе с острова Корфу, портреты современников оказались бы совершенно неуместны. Они свидетельствовали бы не о достоинствах, ■ ■ порочной гордыне изображенных и противоречили бы предназначению данного сюжета, предлагавшего зрителю соизмерить свой жизненный выбор с выбором участников этого крестного шествия.

В иконе из Успенского собора крест тоже является очень важным смысловым элементом, ■ имеет иную функцию. Большой крест в руках всадника в царских одеяниях, бесспорно, является атрибутом этого центрального персонажа небесного шествия, но не только его, ■ окружающего его войска ■ целом. Кресты такой же формы помещены на главном, большом знамени, несомом вслед за архангелом Михаилом, и на всех других знаменах, осеняющих воинов. Это христианское воинство, спасающееся своей верой. Данный экклесиологический акцент отличает памятники от иконы из Чудова монастыря и еще больше — от изображений небесного воинства в иконах Страш-

ного суда, и сближает его с иконой с острова Корфу, а также с известной только по названию иконой из Никольского единоверческого монастыря. Сближает он изучаемое произведение ■ с фреской церкви Креста в Пэтрэуц. Все свидетельствует о том, что царственный всадник с крестом — равноапостольный император Константин.<sup>57</sup> Это основополагающий образ, без которого экклесиологическая тема не получила бы столь полного развития ■ не сливалась бы столь органично с эсхатологической темой: земная, воинствующая церковь, начало торжеству которой было положено Константином, воссоединяется с церковью Небесной; устанавливается завершенность новозаветной истории, продолжившей историю ветхозаветную.

Обзор памятников со сценой шествия небесного воинства показывает, что ■ XVI в. она имела довольно разветвленную иконографию. Изучаемой иконой представлен один из ее вариантов. Смысловое ■ композиционное разнообразие подобных произведений объясняется не непониманием «образа», принадлежавшего кремлевскому собору, ■ емкостью данной темы, получавшей различную интерпретацию в зависимости от того контекста, ■ который она ставила.

Чрезвычайно сложен вопрос о генезисе иконографии «Благословенно воинство». Фреска, привлекая внимание А. Н. Грабара, действительно, напоминает ее своим содержанием и пластическим оформлением.<sup>58</sup> Однако неясно, каким образом сцена «крестового похода» святых воинов переросла в зрелище грандиозного апокалипсического шествия ■ престолу Агнца.

Иконография Явления креста царю Константину была хорошо известна ■ Руси в XVI в. Интересно, что в русских календарных иконах данный сюжет помещается под 7 мая, вместо вспоминаемого ■ этот день совсем другого события — Знамения креста в небе Иерусалима, — тем самым тема из священной истории Рима предстает как равнозначная теме иерусалимской. Это лаконичная сцена, как, например, на календарной иконе второй четверти — середины XVI в. из Музея икон Реклингхаузен,<sup>59</sup> или подробное повествование, с эпизодами сна Константина ■ битвы ■ Мульвийском мосту, как на двусторонней минейной таблетке конца XVI в. из собрания П. Д. Корина,<sup>60</sup> но всякий раз без участия архангела.

В стенописи кремлевского Архангельского собора данный сюжет новозаветной истории продолжает повествование о небесной помощи народу израильскому, но ■ здесь царя сопровождает его земное войско, ■ архангел Михаил, указующий на звездчатый крест, изображен пешим.<sup>61</sup> Подобные композиции, не обнаруживающие символизма фрески Пэтрэуц, не могли послужить ступенью к созданию иконографии небесного воинства.

Идея готовности «избранного народа» предстать перед «престолом Божиим» пронизывает ■ только мученичные песнопения, но ■ другие богослужебные тексты, особенно входящие ■ состав вседневной полунощницы Песни степеней (Пс. 120, 133), призывающие мысленно обратиться к Небесному Иерусалиму и потому называемые песнями восхождения.<sup>62</sup> Она заложена в богословскую программу многих икон, заказанных после московского пожара 1547 г.,<sup>63</sup> а также рельефов Царского места 1551 г., которые повествовали о вселенском ■ российском историческом наследии, преображающем величие Московского государства. Выраженные в иконе и рельефах Царского места представления о царственности ■ богоизбранности взаимно дополняли друг друга. Оба произведения служили наставлением юному Ивану IV, призывали подражать своим предшественникам ■ земной истории, достойным оказаться в рядах небесного воинства.

Подведем итоги.

Шествие небесного воинства является темой ряда икон XVI в., ■ которых она интерпретируется по-разному. Произведения, родственные изучаемому, отнюдь не восходят к нему как к общему иконографическому образцу. Данный сюжет органически включается в контекст икон Страшного суда, что лишает основания суждение о рассматриваемой иконе как об аллегорическом отклике на конкретное историческое событие.

Отдельные элементы композиции иконы, восходящие к текстам мученичных песнопений, сплавлены в единое смысловое ■ пластическое целое на основе эсхатологических представлений об истории ■ конечных судьбах мира ■ о роли церкви ■ спасении человечества. Хотя тема шествия к Небесному Иерусалиму ■ том виде, как она отражена в иконе, ■ представлена ■ Апокалипсисе, его тексты послужили одним ■ важнейших источников ее иконографии.

В шествии участвуют неисчислимые святые и праведники, достойные вечного блаженства. Присутствие в нем изображений живых современников, ■ том числе Ивана IV, невозможно.

Актуальная в XVI в. тема ветхозаветного избранного народа, с которым сопоставлялось Московское царство, на изучаемой иконе получает оригинальную интерпретацию. Как верно считал П. П. Муратов, здесь изображено воинство церкви во главе с царем Константином. Экклезиологическая ■ в ■ органически слита с эсхатологической. Изображенное на ней восхождение служило образом высшей миссии земного христианского царства, устремленности его к слиянию с Царством Небесным, образом воздаяния ■ служение — царское ■ неразрывно связанное с ним воинское.

Столь продуманная и аристократическая программа ■ быть составлена только лицом, изощренным ■ богословии ■ близким к престолу, возможно, самим митрополитом. Вместе с ■ более поэтична, чем

другие русские иконы с изображением шествия небесного воинства ■ чем греческая икона на тему Небесного Иерусалима.

Все сказанное лишает опоры датировку иконы «Благословенно воинство», связывающую ■ возникновение со взятием Казани. По отношению ■ этому событию она была явлением скорее не фиксирующим, но предвещающим. ■ ее содержании можно видеть отклик ■ более раннее событие — венчание Ивана Грозного ■ царство ■ 1547 г. Сложившиеся тогда идеи лишь актуализировались после победы над Казанью.<sup>64</sup>

Мягкое, тонально сближенное личное письмо, легкий, ритмичный рисунок, нежные ■ гармоничные краски ■ выдают прочность ее связей ■ художественной традицией первой половины XVI в.<sup>65</sup> ■ указывают на вероятность ее возникновения ■ более раннее чем принято считать, время. Но углубленный анализ ■ стили должен ■ предметом самостоятельных исследований.

<sup>1</sup> См. библиографию: Антонова В. И., Мневa Н. Е. Каталог древнерусской ■ [ГТГ]. М., 1983. Т. 2. Кат. 521. С. 134. (далее — Антонова, Мневa, 1983); Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 24, 25. Примеч. 6 (далее — Подобедова, 1972); Морозов В. В. Икона «Благословенно воинство» ■ памятник публицистики XVI ■ // Государственные музеи Московского ■ Кремля: Материалы ■ исследования. М., 1984. Вып. 4: Произведения русского и зарубежного искусства XVI—начала XVIII века. С. 29. Примеч. 2—7 (далее — Морозов, 1984); Кочетков И. А. ■ истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя») // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 38. С. ■ (далее — Кочетков, 1985); Смирнова Э. С. Московская икона XIV—XVII ■ Л., 1988. № 175—179. С. 303.

<sup>2</sup> Муратов П. П. Два открытия // София. 1914. Вып. 2. С. 11—17.

<sup>3</sup> Пресняков А. Е. Эпоха Грозного в общем историческом освещении // Анналы: Журнал всеобщей истории, издаваемый Российской академией наук. Пг., 1922. № 2. С. 197.

<sup>4</sup> Каргер М. К. К вопросу об изображении Грозного на иконе «Церковь воинствующая» // ОРЯС: Сб. статей в честь А. И. Соболевского. Л., 1928. С. 466—469.

<sup>5</sup> Grabar A. Les croisades de l'Europe orientale dans l'art // Mélanges offerts ■ Charles Diehl. Paris, 1931. Vol. 2. P. 19—27; переизд.: Grabar, 1968. P. 169—175.

<sup>6</sup> Дата установлена М. А. Музическу: Muзическу М. А. Consideratii asupra picturii din altarul si

naosul Voronefului // Cultura moldoveneasca in timpul lui Stefan cel Mare. Bucuresti, 1964. P. 368—370.

<sup>7</sup> Stefanescu I. D. Iconografia artei bizantine si ■ picturii feudale romanesti. Bucuresti, 1973. Pl. 3; Vădăganu V. Pictura murală din Mordul Moldovei. Bucuresti, 1974. Pl. 3; Dragut V. Dictionar enciclopedic de arta medievala ■ Bucuresti, 1976. P. 227. Pl. p. 226; Дрозд В. Стенная роспись ■ Молдове XV—XVI ■ Бухарест, 1983. С. 14. Ил. 1, 6.

<sup>8</sup> Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst ■ Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin; Leipzig, 1933. S. 104, 105.

<sup>9</sup> Зомов А. Пути развития русского искусства ■ XIV—XVII ■ // Искусство. 1950. № 5. С. 45; Исто ■ Москва. М., 1952. Т. 1. С. 272 (автор раздела А. Н. Свиязин); Мневa Н. Е. Московская живопись XVI века ■ // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 272—278; Садовни В. В. Русские художники-баталисты XVIII—XIX ■ М., 1955. С. 10—12.

<sup>10</sup> Некрасов А. Н. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 294.

<sup>11</sup> Антонова, Мневa, 1983. Т. 2. Кат. 521. С. 128—134.

<sup>12</sup> Там ■ С. 130.

<sup>13</sup> РИБ. СПб., 1876. Т. 3. С. 311.

<sup>14</sup> Антонова, Мневa, 1983. Т. 2. С. 131.

<sup>15</sup> Степанов М. П. Крам-усмыслица великого ■ Сергея Александровича ■ преподобного Сергея Радонежского ■ Чудовом монастыре, ■ Москва. М., 1909. № 96. С. 104, 105. Табл. 36; Подобедова, 1972. Ил. 34, 36, 38, 40, 43.

<sup>16</sup> Антонова, Мневa, 1983. Т. 2. С. 130.

<sup>17</sup> Kjellin H. Ryka Ikoner. Stockholm, 1956. S. 298—312. Pl. 183—190; Le monde des grands musées.





ных икон митрополита Макария // ВИ. 4/93. М., 1994. С. 250—256.

<sup>84</sup> Определенные аспекты содержания иконы могут быть раскрыты также через сопоставление его с изображениями на русских воинских знаменах XVI—XVII вв. (см.: Сорокатый В. М. О содержании иконы «Благословенно воинство небесного царя» // Искусство Византии и древней Руси: К 100-летию со дня рождения Андрея Николаевича Грабара: Тез. докладов конференции. Москва, 24—26 сентября 1996. СПб., 1996. С. 38, 39). Но тема достойна самостоятельного исследования.

<sup>85</sup> М.В. Алпатов обратил внимание на сходство небесного шествия и «Благословенно воинство»

с шествием Царя царей и иконе «Апокалипсиса» конца XV в. из кремлевского Успенского собора (Музей «Московский Кремль») и на близость изображений на этих иконах изображений летящих на встречу воинству ангелов с венцами в руках (Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века: Икона «Апокалипсиса» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964. С. 112, 118. Табл. 93—95). Г. В. Попов отмечает, что изучаемой иконе можно найти отзвуки апокалипсической традиции (Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., 1975. С. 121).

Victor Sorokaty (Moscow)

## THE ICON «BLESSED BE THE HOST OF THE KING OF HEAVEN». CERTAIN ASPECTS OF THE CONTENT

### Summary

Much has been written about the icon «Blessed be the Host of the King of Heaven» from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin (State Tretyakov Gallery). It is regarded primarily as a kind of icon-picture, an allegorical portrayal of the return to Moscow of the Russian army led by Ivan the Terrible after the capture of Kazan in 1552.

The procession of the heavenly host is the subject of a number of 16th-century icons in which it is interpreted in various ways. The works similar to the one under discussion by no means derive from it as a general iconographic model, as is sometimes assumed. The subject fits organically into the context of icons of the Last Judgement, which disproves the view of this icon as an allegorical response to a concrete historical event.

Individual elements in its composition connected with martyrs' canticles are fused into a single semantic and plastic whole based on eschatological ideas of the history and final fate of the world and the role of the Church in the salvation of mankind. Although the theme of the procession to the Heavenly Jerusalem in the form in which it is reflected in the icon is not to be found in the Apocalypse, texts from the latter serve as one of the most important sources of its iconography.

The procession consists of countless saints and the righteous who are worthy of eternal bliss. It is unthinkable that it should include living contemporaries, such as Ivan IV. No matter how ambitious the Tsar was, he would never have dared to expect the same reverence during his lifetime as the saints.

The theme, most relevant in the 16th century, of the Old Testament chosen people, to which the state of Muscovy was compared, is given an original interpretation in the icon. Here we see a Christian host saved by its faith. The cross in the hands of the horseman in royal dress is an attribute not only of this central figure in the heavenly procession, but also of the whole host. There are crosses on the large, main banner carried after the Archangel Michael and on all the other banners shielding the host. Everything suggests that the royal horseman with the cross is the Emperor Constantine, the «Thirteenth Apostle». This is a fundamental image without which the

ecclesiastical theme would not be so fully developed here or so organically fused with the eschatological theme: the earthly Church Militant, the beginning of whose triumph was laid by Constantine, is united with the Heavenly Church; this is the culmination of the New Testament story which itself is a continuation of the Old Testament story. The ascent to the Heavenly Jerusalem portrayed on the icon is an image of the supreme mission of the kingdom of Christ on earth.

The research disproves the dating of the icon that assumes it appeared after the capture of Kazan. Its style testifies to the fact that it anticipated rather than recorded this event.

Maria S. Théocharis (Athènes)

**D**ans ce volume, dédié à la mémoire du regretté André Grabar, qui ■ toujours porté un vif intérêt ■ reflète des figurations de l'art chrétien d'Orient, et ■ souligné, dans plusieurs de ses oeuvres, la portée symbolique de cet art aulique, j'ai pensé que quelques notes sur l'idéologie ecclésiastique et impérial, figurée sur ce monument unique de l'art mineur byzantin qu'est le grand sakkos de Photios, ■ seraient pas déplacées. Je traiterai donc du sakkos comme document confessionnel et diplomatique dans les premières décades du XV<sup>e</sup> siècle.

Le grand sakkos de Photios, une des oeuvres les plus rares et les plus belles des arts mineurs, ■ été reproduite et décrite ■ plusieurs reprises. Une présentation parfaite nous ■ été donnée récemment par Mme Mayasova dans le Catalogue paru à propos du XVIII<sup>e</sup> Congrès International des Byzantinistes (1991).<sup>1</sup> Avec les deux autres sakkoi byzantins, celui du Vatican et le petit sakkos de ce même Photios ■ fait l'objet d'une étude spéciale due ■ la plume de Mme E. Pilz.<sup>2</sup> Les principales conclusions, quant à l'iconographie, auxquelles est arrivée l'auteur de cette étude, sont les suivantes:

1) Le sakkos fut commandé à Constantinople vers 1416 par le grand prince de Moscou Vasiliï Dimitrievitch.

2) Le prince de Moscou et ■ femme Sophie Vitovtovna figurent en donateurs sur cette pièce d'apparat et ceci est déduit par le fait que les deux époux ne portent pas d'auréoles, au contraire de Jean VIII Paléologue et de ■ femme Anna Vasiliïevna qui en portent.

3) Le cycle de la Rédemption, qui s'étale sur les deux faces du parement, souligne, aux yeux des fidèles, que l'évêque qui le porte est le

représentant du Christ. Cette iconographie suivant l'auteur, reflète le cycle prescrit par le «Manuel» de Denys de Fourna pour le décor des églises; il est probable, écrit-elle, qu'il existait, au Palais Sacré même, une église portant ce programme de décoration — la tradition de représenter le cycle des églises ■ les vêtements épiscopaux datant dès le IV<sup>e</sup> siècle.

4) Le sakkos est somptueusement orné parce qu'il est un don princier et fait à l'occasion d'un mariage impérial.

\*\*\*

On sait que les parements liturgiques ■ sont pas seulement des costumes d'apparat mais aussi des symboles exprimant des idées théologiques, liées au vêtement.<sup>3</sup> Syméon de Thessalonique écrit: «Puisque les parements possèdent la grâce divine, chacun d'eux a également un certain sens spirituel et chacun d'eux est donné par une bénédiction pontificale». Depuis le symbolisme des catacombes, la ligne conductrice de l'église fut le passage des vérités perceptibles de la foi à celles transcendantes. L'iconographie des vêtements liturgiques répond donc à un symbolisme sacré, qu'on doit étudier en fonction du vêtement.

Pour commencer par ■ exemple plus simple: prenons le sakkos du Vatican. Il va sans dire que les images qui le décorent relèvent de l'iconographie commune aux églises, manuscrits et icônes. G. Millet en a fait une étude détaillée dans sa «Dalmatique du Vatican». Il a étudié cette iconographie en elle-même mais pas en fonction du vêtement.

Sur le sakkos du Vatican sont représentées deux scènes: l'Appel des Elus sur la face antérieure, la Transfiguration sur le dos. Cette

iconographie est étroitement liée aux prières qui accompagnent le rite solennel de l'habillement de l'évêque. Au moment où ce dernier revêt le sakkos le diacre entonne une prière: «Vos pontifes, Seigneur, se revêtiront de justice et vos saints se rejouiront en tout temps, maintenant et toujours». C'est cette «rejouissance des saints», l'Appel des Elus, qui est représenté ici. La manifestation de la gloire divine au ciel, sur la face antérieure du sakkos et, sur le dos, la manifestation de cette même gloire sur la terre: la Transfiguration, cette scène correspond à une autre prière récitée par le diacre ■ moment où celui-ci présente à l'évêque les candélabres: «Qu'ainsi luise votre lumière devant les hommes, afin qu'ils voient vos bonnes œuvres et qu'ils glorifient votre Père qui est dans les cieux». <sup>5</sup>

Partant de cette idée du symbolisme dans l'iconographie des vêtements liturgiques, essayons de voir l'idée qui ■ dégage des images qui décorent le grand sakkos de Photios.

Je rappelle ici, par une brève description, l'hagiographie de ce sakkos, brodée et fils d'or et d'argent ainsi que des soies colorées sur ■ étoffe de soie (holosericum). Les perles, qui soulignent les contours des personnages et des scènes, ajoutent à la somptuosité de la pièce.

Sur ■ deux faces se déroule tout le programme iconographique de l'Incarnation et de la Rédemption. Les scènes sont disposées, ■ chacune des faces, autour de deux composition centrales, enfermées dans des encadrements et forme de croix: La Crucifixion et la Descente ■ Limbes sur la face antérieure, l'Ascension et la Dormition de la Vierge sur le dos. Placées au centre du parements, ces compositions dominent l'ensemble et ordonnent les autres scènes du Dodécaorton ainsi que les images des prophètes, des saints, des hiérarques et des martyrs qui, placées dans des médaillons ou sous des arcades ou encore dans des bandes coupées ■ angles droits — les gammadia des Byzantins — l'une à côté de l'autre, révèlent l'habileté de l'artiste qui a pu transporter toute l'histoire sacrée dans un espace si limité.

Chacune des faces est divisée en trois parties par une bande étroite qui, à la place de tout ornement, porte en langue grecque, brodé d'or le Credo Nicéen ou Symbole de la foi. Il faut noter que les inscriptions sont toutes en grec, tant celles qui énoncent l'identité des personnages que celles liturgiques, à la seule exception

de deux inscriptions qui accompagnent les princes russes.

Dans la partie centrale du devant les deux scènes mises en relief sont encadrées: la Crucifixion par l'Annonciation et l'Entrée à Jérusalem, la Descente aux Limbes par la Cène et le Lavement des pieds. Au-dessous de ces deux dernières compositions figurent les premiers saints empereurs de Byzance Constantin et Hélène tenant chacun une croix. Immédiatement au-dessous d'eux les quatre figures royales: à gauche — qui est la droite regardant le spectateur — Jean VIII Paléologue: ΩΝ ΕΝ ΧΩ ΘΩ ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ Ο ΠΑΛΑΕΟΛΟΓΟΣ et son épouse Anna: ΑΝΑ ■ ΕΥΣΕΒΕΣΤΑΤΗ ΑΥΤΟΥΣΤΑ Η ΠΑΛΑΕΟΛΟΓΙΝΑ et à droite: kn(j)az' veliki(j) Vasil(ij) Dimitrievic et son épouse: kn(j)agy(ni) velika(ja) Sofija Vitovtovna.

De l'autre côté de la bande du Credo, sur le bord du sakkos où figurent les Hiérarques à la suite de Jean Paléologue, ■ voit la figure de Photios Ο ΠΑΝΕΡΩΤΑΤΟΣ Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΙΕΦ ΚΑΙ ΠΑCΙC ΠΟCΙC Ο ΦΩΤΙΟΣ.

Cette partie centrale se termine en bas par trois saints lithuaniens: st. Jean, st. Antoine et st. Eustache qui, ici, sont appelés: les russes. L'iconographie est complétée autour du cou par la Vierge Orante entourée des anges, chérubins et séraphins. Juste au-dessous d'elle la figure du Christ-Anapésion, scène inspirée par la prophétie de Jacob (Gen. 49: 9—10): «Il a ployé les genoux, il s'est couché comme un lion, qui le fera lever? Le sceptre ne s'éloignera point de Juda ni le bâton de commandement d'entre ses pieds».

Venons maintenant sur le dos du sakkos.

Sur la bande du cou on voit la Suprême Humiliation. Elle est entourée des chérubins et séraphins comme sur la face antérieure l'était l'image de la Vierge. Au-dessous, une scène faisant pendant à l'Anapésion, est la Trinité sous le type byzantin de la Philoxénie d'Abraham.

Autour de deux scènes principales, serties dans les encadrements en forme de croix sont représentés autour de l'Ascension: La Nativité, la Présentation au Temple, Jésus au Jardin des Oliviers et la Trahison de Judas. Autour de la Dormition de la Vierge: le Baptême, la Resurrection de Lazare et en bas, en deux parties, la Pentecôte (Hétimasie du trône, Ciboire et Kosmos).

Je passe sur le grand nombre des prophètes, des hiérarques, des martyrs, des saints qui sont



Sakkos de Photios: la face antérieure. Début du XV<sup>e</sup> siècle. Kremlin de Moscou, Palais d'Armure



Sakkos de Photios: le dos



Les portraits de Jean VIII Paléologue et de son épouse Anna Vasilievna

représentés, de haut en bas, sur les côtés du sakkos ou dans les vides des scènes de la partie centrale et je termine sur 4 scènes qui — trouvent sur les côtés inférieurs du sakkos, toutes antitypiques, les seuls de l'Ancien Testament: sur la face le Sacrifice d'Abraham et l'Echelle de Jacob, sur le dos; l'Arbre de Jessé et Moïse devant le Buisson Ardent.

Cette hagiographie est en rapport direct avec la cosmologie chrétienne.

Deux sont les thèmes de base de la cosmologie chrétienne:

1) La descente du Logos du ciel sur la terre, la catabase, le descensus.

2) La gloire de la montée vers le ciel, l'anabase, l'ascension, l'ascensus qui la suit.<sup>6</sup>

La différence entre ces deux moments, celui où le Christ inaugure et celui où il termine sa

vie terrestre, est soulignée, dans le texte du Nouveau Testament, par ces lignes brèves, que nous lisons d'une part dans l'Evangile selon st. Jean: (In. 16: 28) «Je suis descendu du Père et je suis venu dans le monde; et de nouveau je quitte le monde et je m'en vais au Père». Et d'autre part, dans le passage connu de l'épître aux Ephésiens: «Or, que signifie: il est monté sinon qu'il était descendu d'abord, dans les régions inférieures de la terre? Celui qui est descendu est celui-la même qui est monté au-dessus de tous les cieux, afin de tout remplir» (Eph. 4: 9—11 ou 14).

Le thème primordial de la théologie chrétienne, est de donner aux événements de la vie du Christ leur dimension cosmique. Un texte chrétien, le Physiologos, méconnu aujourd'hui quoique très ancien, puisque son élaboration





Les portraits de deux princes: Vasilii Dimitrievich et Sofia Vitovtovna

dernière semble être de la fin du IV<sup>e</sup> siècle, donne au chapitre 1 du lion qui cache ses traces à la vue du chasseur ceci: «Ainsi notre sauveur, le lion spirituel, envoyé par le Père éternel ■ caché ses traces spirituelles», c. a. d. sa divinité.

Avec les anges il s'est fait ange, avec les trônes, trône, avec les puissances, puissance, avec les hommes, homme, durant ■ descente (katabasis). Il est descendu en effet dans le sein de Marie pour sauver la race égarée des âmes humaines. Par suite, ils ne le reconnurent pas dans sa descente d'en haut et ils dirent: Quel est ce roi de gloire? Alors l'Esprit Saint répondit: Le Seigneur des puissances, voilà le roi de gloire.<sup>7</sup>

Deux traits sont à remarquer ici: 1) le Verbe qui, comme le lion, a caché ses traces in descendant sur terre, et pour ■ faire, il s'est assimilé successivement, au cours de ■ descente,

aux diverses catégories d'êtres qu'il rencontre. On trouve chez Origène une conception analogue: le Verbe s'est incarné dans toutes les catégories des créatures, afin de les sauver toutes. Origène donne donc une autre raison que le Physiologos pour laquelle le Verbe ■ caché ses traces.

2) On doit remarquer le rapport étroit du texte du Physiologos avec le Psaum 23:

Portes élevez vos linteaux  
 Elevez-vous portes antiques  
 Et le Roi de Gloire fera son entrée  
 Quel est ce Roi de gloire?  
 Yahweh des armées  
 voilà le Roi de gloire.

Le trait se retrouve dans un passage de Grégoire de Nysse (IV<sup>e</sup> s.): Lorsque les puissances hypercosmiques accompagnent le Seigneur dans sa descente, elles ordonnent aux anges qui en-



Les portrait de Photios, métropolite de Kiev et de toute la Russie

tourent la terre et à qui est confié le soin de vie humaine, d'élever leurs portes en disant: levez-vous portes éternelles et le roi de gloire entrera. Mais comme celui qui contient tout et lui, où qu'il se rende, se proportionne à ceux qui le reçoivent, il ■ devient pas seulement homme avec les hommes, mais venant chez les anges, il s'assimile à leur nature. Aussi les portiers interrogent en disant: Qui est ce roi de gloire?<sup>8</sup>

Nous aurons une perspective analogue, mais en un sens inverse, quand il s'agira de l'Ascension. Nous verrons alors le Christ traverser les différents mondes angéliques au cours de sa montée. De même que l'Incarnation du Christ s'exprimait, dans le cadre de la cosmologie sacrée, comme une descente à travers les sphères

angéliques de même et est-il de la glorification, qui apparaît comme une ascension (anavassiss). Le contraste entre l'abaissement de l'Incarnation et l'exaltation de la Résurrection est accusé par la descente du Christ aux enfers précédant immédiatement l'exaltation. La théologie ici c'est sous les catégories de l'ascension plus que sous celles de la résurrection qu'elle exprime la glorification du Christ. De plus l'Anabase est la contre-partie de la catabase: Dans celle-ci les anges n'avaient pas reconnu le Verbe de Dieu qui cachait ■ gloire en prenant la forme des anges; dans l'anabase au contraire sa gloire se manifeste et les anges l'adorent. Nous avons le déploiement, sur le plan de la vision cosmologique des sept cieux, du contraste du descensus et de l'ascensus qui était déjà chez st. Paul. L'influence de ces textes sacrés ou gnostiques et apocryphes paléochrétiens a été grande, puisque ils ont été à la base du Credo. L'hymnologie de l'Eglise grecque garde un-écho de cette théologie.

Je donne quelques exemples puisés dans les hymnes, de la fête de l'Ascension comme les tropaires de la 9<sup>e</sup> Ode:

«Vous qui êtes descendu jusqu' aux extrémités de la terre, qui avez sauvé l'homme, et qui l'avez relevé dans votre Ascension, c'est Vous que nous magnifions».<sup>9</sup>

En Vous voyant vous élever sur les nuées, Christ Dieu, les armées des Incorporels s'écriaient: Pour le roi de gloire, enlevez vos portes. Et l'idiomèle de la fête chante: «Lorsque Vous fûtes enlevé dans la gloire, ô Christ Dieu, les nuées Vous emportèrent avec Votre chair, les portes célestes s'ouvrirent, les chœurs des anges Vous saluèrent dans un transport, les puissances supérieures clamaient ces paroles: «Ouvrez vos portes, princes, et le roi de gloire entrera!»<sup>10</sup>

On pourrait citer encore beaucoup d'autres textes. Pour en conclure, le sakkos ne donne pas une iconographie empruntée au cycle des églises mais une transcription en images du Descensus et de l'Ascensus magnifiés dans le Credo.

Cette présence du Credo, tant comme texte que comme iconographie, s'explique bien sur un vêtement destiné à Photios. C'est l'époque des négociations pour l'Union des Eglises et l'on sait la part que Jean VIII ainsi que son père Manuel II ont pris dans ces conciliaubales, dans l'espoir de sauver de cette façon l'empire. Manuel II avait fait l'humiliant voyage en Occident pour demander secours contre les Turcs —



Les trois saints lithuaniens

ce que fera plus tard Jean VIII et même, lui, il signera à Florence l'Acte de l'Union. Au moment où est élaboré le sakkos, Jean VIII, en qualité de co-empereur, règne comme basileus et autocrator, Manuel II s'étant écarté des affaires du gouvernement. A son lit de mort, écrit Sphrantzis, Manuel, instruit par l'expérience, mit son fils en garde contre les espoirs de l'Union. Mais, malgré l'opposition byzantine, il continuaient d'exister à Constantinople des cercles favorables à Rome espérant le salut de l'empire dans une union avec celle-ci. Jean VIII avait pris la tête de ces courants. Ostrogorsky place ces faits en 1421,<sup>11</sup> date à laquelle on croyait jusqu'à présent que Jean fut nommé co-empereur. Or, Obolensky appuyé sur un acte du Sénat de Venise publié par Thiriet, acte qui, en 1417, se réfère à Jean VIII comme «imperator juvenis» et d'autre part au fameux manuscrit du Pseudo-Denys du Louvre daté entre 1401 et 1408, où le frontispice porte le portrait de Jean habillé en empereur avec l'inscription: Ἰωάννης ἐν Χριστῷ τῷ θεῷ πιστός βασιλεὺς, conclut que Jean fut co-empereur et porta le titre de βασιλεὺς entre 1401 et 1408.<sup>12</sup> Sur le grand sakkos Jean porte également le titre de πιστός βασιλεὺς.

Le mariage de Jean avec Anne Vasilievna eut lieu en 1414. Les sources russes placent les fiançailles en 1411 mais les historiens Dukas et Sphrantzis parlent du mariage en 1414, elle était alors âgée de 10 ans — το ἐνδέκατον ἄγοντα ἔτος. Elle mourut de la peste ■ 1417. Nous devons donc placer le sakkos entre 1414 et 1417. Jean était déjà co-empereur. C'est pourquoi Anne porte le titre de εὐσεβεστάτῃ αὐγοῦστα ἡ Παλεολογίνα.

La présence du Credo nicéen sur un parement destiné à Photios ne nous surprend guère. La déposition d'une confession de foi, écrite par un évêque nouvellement ordonné, était devenue une pratique réglementaire à Byzance pendant la controverse hésychaste, vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, et l'on sait que Photios provenait des Hésychastes — fait qui est aussi souligné dans l'iconographie du sakkos par l'exégèse typologique de quelques thèmes bibliques, comme par ex. la théophanie de Moïse sur le Mont Sinaï que les théologiens alexandrins ont lié avec la théorie mystique de la lumière increée chère aux hésychastes. L'importance extrême que Photios attachait au témoignage de la foi orthodoxe est démontrée par le fait qu'on trouve aussi le Credo

écrit à la fin de son testament. «Photios sent le besoin de rassurer son troupeau, pour la dernière fois, qu'il reste fidèle ■ sa foi orthodoxe, la foi qu'il ■ confessé quand il fut ordonné métropolite et dont il déposa l'acte par écrit au Patriarcat de Constantinople». <sup>13</sup>

Deux autres faits obligent Photios de faire sa confession sur le sakkos. Le métropolite de toute la Russie était également, ■ 1414—1417, métropolite des Lithuaniens. Le mariage entre Basile et Sophie, en 1391, était un triomphe diplomatique de son prédécesseur, le métropolite Cyprien. «Le résultat de ce mariage, écrivait Meyendorf, fut la paix entre Moscou et la Lithuanie et la possibilité pour l'Eglise de préserver son unité et l'administration centralisée dans toute la Russie». <sup>14</sup> A l'époque de Photios, une grande partie du peuple lithuanien appartenait à l'Orthodoxie, mais il y avait encore des restes du paganisme. Les trois martyrs de Vilna: Jean, Antoine et Eustache, qui moururent par ordre du grand prince païen Olherd, qu'on appelait *πορολάτρης*, adorateur du feu, étaient les témoins et symboles de la Chrétienté orthodoxe en Lithuanie. Leur vénération était sensée rappeler que l'Orthodoxie était menacée, non pas seulement par le paganisme de Olherd mais aussi par les tentatives de ce dernier de diviser la métropole de Kiev et de défier le prestige de Byzance, représenté par le status quo établi en Russie. On peut ajouter que Photios combattit ■ ardeur l'hérésie des Strigolniques, une autre version des Manichéens, qui exerçaient une grande action en Lithuanie. La présence des trois martyrs de Vilna sur les sakkoi avait donc bien sa raison d'être.

Le rôle des donateurs que Mme Piltz (1976) assigne aux grands princes ■■ par le fait que les deux époux ne portent pas d'auroles montre que l'auteur n'a pas pris en considération l'article d'Obolensky. <sup>15</sup> D'après ce dernier, les auroles portées par Jean et Anna et qui manquent sur les figures des grands-princes de Moscou montrent que dans le protocole byzantin un co-empeur de Constantinople était plus haut placé, dans la hiérarchie, que le gouverneur de Russie. Cette distinction hiérarchique soulignée sur un parement destiné à être porté par le primat de l'Eglise de Russie suggère que cette différence était également reconnue par la cour de Russie depuis déjà le haut Moyen âge. Comme a démontré Obolensky dans un autre de ■■ ouvrages <sup>16</sup> un contraste iconographique sem-

blable ■■ trouve, le XI<sup>e</sup>—XII<sup>e</sup> siècle, dans la décoration de la cathédrale de Ste Sophie de Kiev, où dans les peintures de l'escalier allant aux galeries, l'empereur Byzantin porte une aurole, tandis que le prince Yaroslav de Kiev, représenté dans la nef en est dépourvu. On peut ajouter encore les portraits en émail dans la partie inférieure de la Sainte Couronne de Hongrie: les empereurs et co-empeurs de Byzance portent ■■ aurole tandis qu'elle manque sur la tête du roi de Hongrie.

Ce qui est à remarquer ici c'est qu'une position inférieure du Prince Russe en face du co-empeur de Byzance soit acceptée par Basil I même prince qui vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle avait défendu la commémoration du nom de l'empereur byzantin dans les églises de son royaume: «Nous avons une Eglise mais nous n'avons pas d'Empereur», avait-il déclaré ■■ Patriarche de Constantinople, Antoine IV. Il semble donc, par le témoignage du sakkos, que la révolte de Basil I contre la philosophie politique de Byzance fut de courte durée. Le conflit idéologique en 1417 et peut-être même en 1414 entre Byzance et Moscou était terminé. <sup>17</sup>

Qui fut donc le donateur du Sakkos?

On ■ soutenu ■ plusieurs reprises qu'il doit être ■■ don de l'empereur Manuel, ■■ métropolite russe, à la suite du mariage de Jean VIII Paléologus, pour le rôle que Photios ■■ joué dans les négociations de ce mariage. Mme Piltz désigne comme donateurs des princes russes.

Le programme théologique très élaboré qu'on découvre sur le sakkos ne peut être attribué qu'à ■■ théologien de la valeur de Photios et ■■ dû être exécuté sous son contrôle étroit. D'autre part, l'Empire et le Patriarcat de Constantinople appauvri, bien avant Photios, recourait aux aumônes des princes et des prélats russes: La situation économique de Byzance était telle que le patriarche Matthieu — c'était lui qui avec sacré Photios — avait envoyé dans les éparchies russes l'hégoumène du monastère de Manganes pour collecter des aumônes, et considérait les prélats russes comme procureurs des fonds. D'autre part, le témoignage de Syropoulos dans ses Mémoires du Synode de Florence atteste que le patriarche Joseph comptait surtout sur l'assistance financière de Photios pour convoquer le Concile à Constantinople, il espérait que Photios apporterait avec lui la somme de cent mille hyperpyra — somme énorme pour l'époque — dont la moitié serait donnée à l'empereur.

Je me rallie donc à la conclusion de A. V. Ryndina que le sakkos a dû être exécuté sous la commande de Photios et à ses propres frais.

Une dernière remarque faite par le professeur Tachiaos dans l'article cité. Il souligne un détail sur le portrait de de Photios brodé sur le sakkos. Le prélat de ■ main droite il bénit, dans sa main gauche il tient l'Evangile au-dessous duquel on voit la bordure de son omophorion qu'il tient de la même manière que l'empereur Jean tient son loros. «Photios, écrit l'auteur, était ■ courant du fait que tandis que le Grand Prince de Moscou luttait encore pour accomplir ■ position de gouverneur exclusif de toute la Russie, Photios lui, en était déjà le chef spirituel. Et en plus il était capable de jouer un rôle signi-

ficatif dans l'accomplissement de ■ ambitions temporelles.

Nous n'avons pas parlé sur l'art de cette pièce unique, aussi important que son iconographie. On voit par là quel intérêt présentent les oeuvres d'art mineur que nous avons souvent tendance à méconnaître. Ces objets de luxe ont joué un rôle ■ seulement comme véhicules de l'art mais aussi de la pensée et de l'idéologie byzantine. L'initiation de Vladimir à la religion chrétienne se fit, prétend la Chronique Russe, à l'aide d'une broderie représentant le Jugement Dernier. L'acte de foi brodé sur le sakkos que ■ venons de voir permit au patriarche russe Nikon, et 1654, de corriger les livres sacrés.<sup>18</sup>

<sup>1</sup> Mayasova N. A. et al. Medieval Pictorial Embroidery // Byzantium, Balkans, Russia: Catalogue of the Exhibition XVIIIth International Congress of Byzantinists (Moscow, August 8—15, 1991). M., 1991. N 10. P. 44—51.

<sup>2</sup> Piltz E. Trois sakkoi byzantins: Analyse iconographique // Acta Universitatis Upsalienis. 1976. P. 47—49. II. 22—29, 33—52.

<sup>3</sup> Kourkoulas K. Τα ιερατικά άμφια και ο συμβολισμός αυτών εν τη ορθόδοξω ελληνική εκκλησία. Athènes, 1960.

<sup>4</sup> Dom Placide de Meester. La divine Liturgie de notre père S. Jean Chrysostome. Rome; Paris, 1925. P. 140.

<sup>5</sup> Idem. P. 143.

<sup>6</sup> Daniélou J. S. J. Théologie du Judéo-christianisme. Paris; New York; Rome, 1957. P. 229, 273 et pass.

<sup>7</sup> Sbordone F. Physiologus. Mediolani; Genue; Roma; Neapoli, 1936. P. 2—4; Peterson E. Die Spiritualität des griechischen Physiologus // ■ 1954. Bd 47. S. 70—71.

<sup>8</sup> PG. T. 56. Col. 693 A.

<sup>9</sup> Mercenier R. P. E. La prière des églises de rite byzantine. Chevetogne. 1948. T. 2. P. 339.

<sup>10</sup> Idem. P. 354.

<sup>11</sup> Ostrogorsky G. Histoire de l'Etat Byzantin. Paris, 1956. P. 577—583.

<sup>12</sup> Obolensky D. Some Notes Concerning a Byzantine Portrait of John VIII Palaiologus // Eastern Churches Review. 1972. T. 4/2. P. 141—146 (далее — Obolensky, 1972).

<sup>13</sup> Tachiaos A.-E. N. The Testament of Photius Monembasios, Metropolitan of Russia (1408—1431): Byzantine ideology in XVth century Muscovy // Προσφορά to professor Dmitrij Sergeevič Lichačev (Cyrillomethodi- ■ 8—9). Thessalonique, 1984—1985. P. 86.

<sup>14</sup> Meyendorff J. The Three Lithuanian martyrs: Byzantium and Lithuania in the Fourteenth Century // St. Vladimir's Theological Quarterly. 1982. Vol. 26. N 1. P. 29—43.

<sup>15</sup> Obolensky, 1972. P. 145—146.

<sup>16</sup> Obolensky D. The Byzantine Commonwealth. London, 1971. P. 265—266.

<sup>17</sup> Obolensky, 1972. passim.

<sup>18</sup> Патриаршая ризница. М., 1896. С. 17. При- ■ 1: «En l'an 7162 le patriarche Nikon entreprit la correction des livres sacrés et tout d'abord du Symbole de la foi orthodoxe. Il a vu sur le sakkos de Photios le Symbole des apôtres brodé ■ lettres grecques et en tout conforme ■ la Sainte Eglise Orientale. Et il a trouvé de grands écarts entre ce Symbole brodé et ceux qui étaient écrits dans les livres russes, nouvellement édités. ■ il a changé beaucoup ■ derniers».

## Мария Теохарис (Афины)

# САККОС ФОТИЯ, МИТРОПОЛИТА КИЕВСКОГО, КАК ДОКУМЕНТ РЕЛИГИОЗНЫХ И ДИПЛОМАТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ

## Резюме

Большой саккос Фотия, одно ■ самых редких и самых прекрасных среди дошедших до нас произведений так называемого декоративно-при-

кладного искусства Византии, или искусства «малых форм», был уже многократно описан ■ издан. Вместе с двумя другими византийскими саккосами, один из которых хранится ■ Ватикане, а другой является Малым саккосом того же Фотия, он стал предметом специального исследования, принадлежащего перу шведской ученой Э. Пильц. Один из выводов автора по поводу его иконографии состоит в том, что цикл Спасения, развернутый в изображениях на обеих его сторонах, подчеркивает в глазах верующих, что епископ, носящий саккос, представляет самого Христа. Эта иконография, считает автор, отражает храмовую роспись; возможно, пишет она, в императорском дворце существовала церковь с подобной декоративной программой, а сама традиция воспроизводить храмовый цикл на епископских облачениях восходит к IV в.

Как известно, литургические облачения не являются лишь парадными костюмами, ■ представляют собой символы, выражают богословские идеи, связанные с одеяниями (Симеон Фессалоникийский). Со времен символической иконографии катакомб основной идеей Церкви был переход от истин видимых к истинам трансцендентным. Литургической иконографии соответствует сакральный символизм, который ■ должен быть исследован в связи с функцией облачений.

Исходя из этого, необходимо ■ идею, которая воплощена ■ образах, украшающих Большой саккос Фотия. Она связана с символикой Воплощения ■ Спасения. На обеих сторонах саккоса сцены расположены вокруг двух главных композиций, заключенных ■ крестообразные обрамления: «Распятие» и «Сочествие во ад» впереди, «Вознесение» ■ «Успение Богородицы» ■ спине. Помещенные в центре, эти композиции доминируют в ансамбле и диктуют расположение остальных евангельских сцен, равно как и фигур пророков, святых иерархов ■ мучеников, которые размещены ■ медальонах, в арочных обрамлениях либо на окаймлениях, образующих прямые углы (гаммадиа). На узкой ленте, делящей на три части каждую сторону саккоса, золотом вышит текст Никейского символа веры.

Данная иконография находится ■ прямой связи ■ христианской космологией. Основу ее составляют две темы: 1) Сочествие Логоса с небес на землю, Воплощение и Сочествие во ад, т. е. нисхождение, «катабасис», 2) Слава, восходящая на небеса, Вознесение, т. е. восхождение, «анабасис».

Отметим тесную близость между соответствующими текстами Ветхого и Нового Заветов, касающимися этих событий ■ их толкования (Псалмы, Евангелие от Иоанна, Послание к ефесянам), с одной стороны, ■ текстами св. отцов (Оригена, Григорий Нисский), светскими сочинениями (Физиолог) и апокрифами (Вознесение Исаяи), с другой. Контраст между нисхождением Воплощения и восхождением Воскресения выявлен на саккосе «Сочествием во ад», непосредственно предшествующим «Вознесению». Подчеркивается теологическая идея прославления Христа, причем больше в категориях Вознесения, нежели в категориях Воскресения.

Столь тонко разработанная теологическая программа может быть приписана лишь одному крупному богослову, самому Фотию, ■ она должна была быть воплощена под его непосредственным контролем. Фотий, происходивший из исихастских кругов, неодобрительно относился ■ попыткам уни, инспирированным Иоанном VIII Палеологом, стоявшим во главе ■ константинопольских кругов, которые были благосклонны к Риму.

Под «Сочествием во ад» представлены фигуры четырех властителей: Иоанна VIII Палеолога с его супругой Анной и великого князя Василия Дмитриевича с его супругой, литовкой Софьей Витовтовной. Рядом с императором изображен сам Фотий, митрополит Киевский ■ всея Руси, а

также трое литовских святых — Иоанн, Антоний и Евстафий, которые здесь названы русскими. Э. Пильц полагает, что русская супружеская княжеская пара изображена как донаторы, поскольку они представлены без нимбов. Саккос выступает как политический документ, что было уже рассмотрено Д. Оболенским, И. Мейендорфом и А.-Э. Тахиаосом.

Согласно Д. Оболенскому, то обстоятельство, что Иоанн VIII и его супруга Анна Васильевна представлены с нимбами, ■ московская супружеская пара — без нимбов, показывает, что, по византийским понятиям, император занимал более высокую ступень иерархической лестницы, нежели московский правитель. Это различие изображений ■ саккосе первого лица Русской церкви должно было показать, что иерархическая разница признается ■ ■ русским великокняжеским двором.

И. Мейендорф пояснил, почему Фотий пошел ■ 1414—1417 гг. на то, чтобы ■ его облачении были изображены трое виленских мучеников: ■ ■ ■ были свидетельства ■ символами православия Литвы и напоминали о попытках Ольгерда, литовского князя-язычника, разделить киевскую митрополию ■ пренебречь престижем Византии, который, напротив, поддерживался Русью, сохранявшей прежнюю традицию.

А. Тахиаос подчеркнул интересную деталь портрета Фотия: митрополит держит свой омофор таким же жестом, ■ ■ император придерживает свой лорос. Великий князь московский боролся ■ свою роль единственного правителя Руси, ■ Фотий был его духовным наставником, способным сыграть решающую роль в достижении этих целей.

Из сказанного ясно, насколько ■ ■ произведения «малых форм», которыми мы столь часто пренебрегаем.

# ШИТАЯ ПЕЛЕНА 1498 г. И ЧИН ВЕНЧАНИЯ НА ЦАРСТВО

А. М. Евсеева (Москва)

Уникальная по сюжету шитая пелена с изображением ритуального выноса иконы Одигитрии<sup>1</sup> датирована М. В. Щепкиной 1498 г.<sup>2</sup>

По исследовательнице, на пелене показан крестный ход в Московском Кремле — Вербное воскресение этого года, о чем свидетельствуют состав участников изображенной церемонии и ветви на фоне. В изображении старца с короной в левой композиции Щепкина признает великого князя Ивана III, а в отроке с короной — его внука Дмитрия, сына умершего старшего сына Ивана, причем оба изображены с нимбами — царственные особы. Третьим лицом этой княжеской группы, лишенным нимба, Щепкина называет сына великого и Софии Палеолог Василия. Данные особенности изображения княжеской семьи пелене свидетельствуют о том, что представленная церемония — место между 4 февраля 1498 г., когда состоялось венчание — великое княжение юного Дмитрия, — концом этого года, когда князя-внука была наложена опала. Н. А. Маясова подтвердила основе исследования стиля пелены — технических приемов шитья исполнением памятника в конце XV в. в мастерской матери Дмитрия, вдовы Ивана Ивановича Младого великой княгини Елены, дочери молдавского господара Стефана Великого, прозванной в Москве «Волошанкой».<sup>3</sup>

Андрей Николаевич Грабар в своей статье, посвященной новой палеологовской иконографии, иллюстрирующей гимнографию,<sup>4</sup> не согласился полностью с выводами М. В. Щепкиной относительно трактовки пелены — собрания ГИМ, в первую очередь, высказав в точности идентификации представленных лиц, но считая, что — изобра-

с нимбами, судя по костюмам и таким деталям выхода, как зонты-солнечники, бесспорно русский князь и княгиня, — также московский митрополит.<sup>5</sup> Выделение нимбом русской церкви также является, по мнению исследователя, местной инициативой.<sup>6</sup> Точная идентификация изображенных исторических личностей, — считает Грабар, не представляется возможной. Ученый — признал неубедительной мысль Щепкиной о том, что на пелене представлена церковная процессия на Вербное воскресенье, так — участники церемонии не держат ветки в руках, — обычно в службах этого праздника — его изображениях. Ученый подчеркнул новаторский характер композиции шитья в целом и высказал мысль о том, что в позднем русском искусстве, как — в византийском палеологовского времени, наблюдается — в гимнографическую иконографию элементов современной реальности.<sup>7</sup> Близкий пелене тип композиции Грабар указал в распространенных после 1300 г. палеологовских иллюстрациях акафистного гимна Богородицы, миниатюрных и настенных, источником которых, по мнению ученого, являются реальные царегородские вторичные церемонии выноса и прославления иконы Богородицы.<sup>8</sup>

Как показали новейшие исследователи, подобные действия вокруг иконы с глубокой древности имели место — — ночь с пятницы — субботу, когда пелся акафистный гимн,<sup>9</sup> что позволяет говорить, — мнению Эннис Паттерсон-Шевченко, о точности изображения обряда в иллюстрациях заключительной песни Акафиста.<sup>10</sup> Композицию московской пелены исследовательница — не менее вслед за Щепкиной отождествляет с процессией — Вербное воскресение.<sup>11</sup>





Церковная процессия с выносом иконы Одигитрии. Шитая пелена. 1498 г. ГИМ

Связь традиционной византийской иконографии с русской исторической действительности нам представляется наиболее интересной особенностью данного произведения, однако мы намерены предложить несколько иное, по сравнению с предыдущими исследователями, прочтение изображенной сцены. При этом идентификация княжеских изображений, дан-

ная М. В. Щепкиной, представляется нам убедительной. С нимбами, как правители, на пелене изображены князь-старец и отрок с юным ликом и короткими волосами, ■ ■ княгиня, как считает А. Н. Грабар, в то время как третий представитель княжеской семьи, молодой человек с бородкой, выглядит явно старше последнего. Подобный семейный треугольник,

когда соправителем великого князя является отрок-внук, а не взрослый сын, уникален в русском великокняжеском доме, — т. е. перед нами явно представлена семья великого князя Ивана III и ее политический расклад в 1498 г.

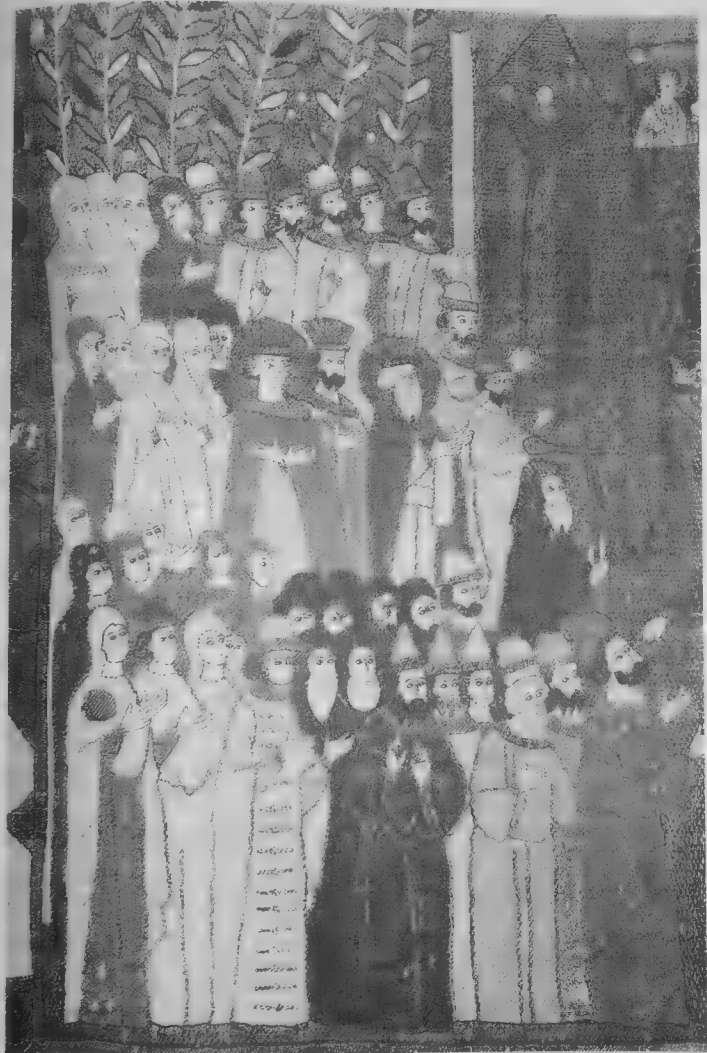
Идентификацию группы из четырех женских фигур в нижней левой части пелены мы предлагаем несколько иную, чем у Щепкиной: здесь явно выделены две женские фигуры в высоких шапках с меховой оторочкой, у первой из них, возглавляющей группу жен, торжественное платье с золотыми застежками, подобного больше нет ни на одной из присутствующих особ. По нашему мнению, ■ этих двух женских персонажах можно видеть выступающую первой великую княгиню Софию Палеолог ■ идущую за ней Елену Волошанку. Изображений русских княгинь в подобных шапках с оторочкой ■ непокрытыми волосами, уложенными ■ прическу из локонов, нам неизвестно, как неизвестен и реальный головной убор великих княгинь. София Палеолог, согласно идентификации Е. С. Овчинниковой, изображенная ■ иконе «Богоматерь Боголюбская» начала XVI в. (ГИМ), имеет ■ голове венец ■ плат,<sup>12</sup> но эти детали убора на иконе принадлежат скорее распространенной в московском искусстве иконографии царицы ■ изображении различных иконописных сюжетов, чем реальному костюму великой княгини. Убор Елены Глинской ■ миниатюре Царственной книги второй половины XVI ■ (ГИМ, Син. гр. 149. Л. 46 об.) составляет только плат.<sup>13</sup> В венце без плата, подобно византийским августам и принцессам, изображена супруга Василия Дмитриевича Софья Витовтовна на Большом саккосе Фотия 1414—1417 гг. византийской работы.<sup>14</sup> Ее одевание, отличное от византийского, как и одевание князя, возможно, соответствовали реальному русскому княжескому костюму.<sup>15</sup> В конце XV в. убор великих княгинь также мог сочетать византийские и русские обычаи, т. е. вместо венца ■ уложенную искусно прическу одевалась княжеская шапка. Если принять предложенную идентификацию женских персонажей в шапках, то две женские фигуры по сторонам Елены Волошанки следует признать дочерьми Софии Палеолог. В таком случае распорядок женских княжеских изображений будет точно повторять распорядок группы князей, ■ предводительство Софии Палеолог женской половиной великокняжеской семьи будет соответствовать

предводительству ■ княжеской группе Ивана III, ■ местоположение Елены Волошанки повторит расположение ■ верхней группе фигуры Димитрия, как ■ одной из дочерей Софии — фигуры Василия Ивановича.

М. В. Щепкина предлагает иное определение женских персонажей пелены: ■ шапках с меховой оторочкой изображены дочери Софии Палеолог, крайняя слева фигура с круглым украшением плаща на плече является великой княгиней Софией, а третья от нее — Еленой Волошанкой<sup>16</sup> (в нашей трактовке это дочери Софии Палеолог). Но византийский тавлоик, нашивка-украшение плаща, обычно имеющая прямоугольную форму, не является, по мнению Граба, знаком царского достоинства,<sup>17</sup> как это утверждает Щепкина.

Иконные портреты Ивана III ■ Василия III, по предположению Е. С. Овчинниковой, также входят ■ композицию указанной иконы «Богоматерь Боголюбская», индивидуальные характеристики исторических лиц на иконе ГИМ ■ пелене 1498 г. совпадают: великий князь ■ обоих памятниках изображен с седыми волосами ■ бородой, доходящей до груди, князь Василий — с короткой черной темной бородой, лик Софии Палеолог узкий, с крупными глазами.

Основываясь ■ общем иконографическом решении шитья 1498 г., близким иллюстрациям заключительной песни Акафиста, казалось бы, естественно связать изображенную сцену с праздничной службой ■ пятую субботу Великого поста того же 1498 г., когда ■ пелся Акафист. Эта идея тем более приятна, что результаты, полученные при исследованиях акафистных циклов ■ монументальной живописи ■ книжной миниатюре, показывают, сколь часто ■ данных композициях в византийском и сербском искусстве изображаются именно реальные царские особы.<sup>18</sup> Однако подобное определение сцены на пелене нам представляется также малоубедительным, так как остаются необъясненными некоторые содержательные ее особенности. К ним относятся, во-первых, представление Димитрия ■ позе причастника со сложными на груди руками, во-вторых, изображение двух певческих хоров, а не одного, как это мы видим на всех известных ■ сходных по теме развитых многофигурных композициях с выносом богородичной иконы, и, наконец, изображение ветвей на фоне пелены, явно являющееся частью



Церковная процессия с выносом иконы Одигитрии. 1498 г. Фрагмент

самой процессии, ■ не условной растительностью, передающей «пейзаж».

Н. Паттерсон-Шевченко видит некоторую аналогию ветвям, изображенным ■ шитье, ■ листовидных предметах, которые она определяет как «рипиды ■ литургические опахала», изображенных ■ настенной композиции выпоса иконы ■ фреске конца XIII в. церкви неподалеку от Арты (Греция). Исследовательница также предположительно сопоставляет ветви, изображенные ■ пелене, с некими неизвестными по своей форме двенадцатью предметами, ■ «кудай», которые сопровождали икону Одигитрии ■ монастырь Пантократора ■ Константинополе.<sup>19</sup> Но явного подобия ветвям, изображенным на пелене, как и четкого объяснения этого изобразительного мотива, тем не менее, ■ существует.

По нашему мнению, объяснение ■ названным необычным мотивам изображенной ■ пелене следует искать ■ церемониях, имевших место ■ Московском Кремле 4 февраля 1498 г., т. е. в день поставления юного Дмитрия Ивановича на великое княжение.

Первое ■ русской истории венчание ■ великое княжение внука Ивана III было совершено ■ по византийскому обряду. Сохранивший ■ русский текст Чина, написанный в ■ 1498 г., по мнению его исследователя Е. В. Барсова, ■ основных своих чертах повторяет Чин венчания на царство византийского императора ■ редакции XIV в. В качестве ■ его образца ученый опубликовал ■ в своем исследовании перевод сочинения Кодина «Об обрядах константинопольского двора ■ чинах Великой церкви».<sup>20</sup> Как считает Барсов, ■ русском Чине 1498 г. сознательно опущены отдельные ■ для византийской традиции акты, среди которых наиболее принципиальным является миропомазание императора, совершавшееся патриархом.<sup>21</sup> Это мнение Барсова поддерживает Д. В. Миллер, также уточняя при этом, что «венчание Дмитрия по своему идеологическому содержанию было лишено дарского характера».<sup>22</sup> Миллер оспаривает при этом выводе В. Саввы, с которым согласился Г. Вернадский ■ М. Чернявский, о том, что венчание Дмитрия Ивановича являлось заимствованием греческого обряда венчания цесаря. По мнению названных авторов, участие великого князя в обряде коронации Дмитрия сходно с участием византийских императоров, короновавших своих близких род-





ственников как цесарей. Источником подобного коронации цесаря является «Книга церемоний» Константина Багрянородного.<sup>23</sup> Однако, как отмечает Миллер, при обращении к самому источнику X в. становится очевидным, что сходство сомнительно, тем более, что с IX в., «когда чины ■ Византии размножились, императоры постепенно перестали короновать своих преемников ■ этот ранг».<sup>24</sup>

Чин 1498 г. послужил непосредственным основанием Чину венчания ■ царство царя Ивана Васильевича, хотя последний и являлся более развитым по своим частям и, что главное, включал миропомазание монарха.<sup>25</sup> Между тем, ■ Миллера, специально исследовавшего Чин венчания ■ царство Ивана Васильевича, «русская церемония коронации 1547 г. соответствует, ■ небольшими изменениями, византийской церемонии XIV в.».<sup>26</sup> Этот вывод исследователя позволяет окончательно признать близость между собой как русских Чинов 1498 ■ 1547 гг., так ■ их греческого оригинала. Разная степень подробности каждого из них ■ описании отдельных моментов церемонии позволяет дополнить один другим для более отчетливого ■ полного представления ■ осмысления обряда поставления на великое княжение Дмитрия.

В русском варианте Чина 1498 г. отдельные части византийского обряда были изменены, но сохранили свой основной смысл, что первым отметил А. В. Горский: так, вручение акакии (мешочка с прахом) и демонстрацию новому императору мраморных плит его будущей гробницы, которые должны были напоминать ему о смерти ■ этот самый высокий час его жизни, в русском варианте чина заменили ■ традиционное на Руси для брачного княжеского ■ хождение на поклон гробам предков.<sup>27</sup> По нашему мнению, соответствием изменилась в русской практике и весьма важная с государственной точки зрения заключительная часть церемонии, когда новый император предстал перед своими подданными ■ тем буквально «обнародовал» свою власть. Согласно византийскому чину, нововенчанный император предстал перед народом дважды. В первый раз он являлся родеям в Св. Софии, восседа ■ троне на особом возвышении со всеми регалиями власти, где его персону и трон то задерживали золотым покровом, то открывали при прививенных возгласах толпы ■ пении церковных хоров во здравии. Затем

уже на площади император показывался еще большому числу народа, по-прежнему в венце, с крестом и скипетром в руках, триумфально сдвигая на коне, также при пении сопровождающих его выезд хоров во здравие и ликующих возгласах толпы. Приближенные императора разбрасывали в толпу золотые монеты.<sup>28</sup>

Согласно русскому варианту Чина, новоявленный князь, а позднее ■ царь, выходил в шапке и бармах, сопровождаемый своей родней и боярами из Успенского собора ■ площадью, где его величали подданные. Особо приближенные к князю осыпали его золотыми и серебряными монетами. В тексте Чина 1498 г. сказано: «По свершении литургии иде великий князь Иоанн ■ себе, ■ князь великий Димитрий в шапке и бармах идет к Архангелу ■ двери что от площади... ■ от Архангела идет ■ Благовещению...»<sup>29</sup> Текст 1547 г. при подобном проходе коронованного Ивана Васильевича уточняет: «...а ■ ним пойдут великого князя братья и дети... ■ бояре и князи, ■ прочие вельможи, и благородные юноши, многое множество со многим благодарением ■ благодарением, ■ воссылающе славу ■ всесильному богу...»<sup>30</sup> Торжественный проход по площади Кремля являлся для русского государя таким же обоснованием его власти, ■ для ■ тайского василевса триумфальный выезд ■ площадь. Закономерно, что ■ памятниках XVII—XIX вв., посвященных событиям ■ чаяния ■ царство русских царей и императоров, совершавшегося по тому же идущему от греческого образца чину,<sup>31</sup> ■ заключительная процессия-выход на площадь стала предметом пристального внимания художников, и ■ новое время ■ изображение широко тиражировалось. Процессия подробно изображена в «Книге об избрании ■ венчании ■ царство царя и великого князя Михаила Федоровича» 1672—1673 гг.<sup>32</sup> и в гравюрах, выпускавшихся по случаю восторжения на престол российских императоров.<sup>33</sup>

Эта заключительная часть церемонии Чина венчан  великое княжение Димитрия Ивановича, по нашему мнению, изображена  на пелене 1498 г. Все названные выше особые элементы композиции  получают свое наиболее убедительное объяснение именно в его контексте. Во-первых, только при такой интерпретации сцены появляется объяснение позы Димитрия со скрещенными  груди руками — позы причастника, в которой пред-

ставлен только этот юный князь: согласно Чину, нововенчанный на царство должен был причаститься по совершении литургии, которая совершалась вслед ■ возложением венца<sup>34</sup> или, в русской практике, барм ■ шапки.<sup>35</sup>

Изображение двух певческих хоров на пелене оказывается также принципиальным для сцены, связанной с коронацией: по ходу Чина хоры должны были петь попеременно многолетие вновь венчанному государю, что являлось неотъемлемой частью церемонии. ■ тексте Кодина указаны особые сооруженные для церемонии коронации помосты по сторонам Св. Софии для двух хоров певцов.<sup>36</sup> Игнатий Смольянин в своем «■■■■■■■■■■■» коронации Мануила Палеолога и его супруги ■ 1392 г. особое внимание обращает на два поразивших его изображение певческих хора: «Певцы же сто-яху украшени чудно и ризы имея яко священные, стихари широцы и долги (и рукава их широцы ■ долзи): ови камчаты, друзи же златы, шиданы опави ■■■ златы серебрыны и с кружеви, ■ многое их множество собраны, ■ только бысть чинно, або аки написанные зрякусы...»<sup>37</sup> С роскошными платаями певцов в Св. Софии сходны ■ костюмы певцов на московской пелене. Описание двух хоров в Чине 1498 г. является, по мнению историков профессиональных хоров в России, первым упоминанием о государевых певчих<sup>38</sup> и, вполне вероятно, что ■■ два профессиональных хора были созданы ■ Москве именно для проведения столь значительной государственной акции как поставление на великое княжение по византийскому образцу Димитрия Ивановича.

Связанные с процессией изображенные на пелене предметы также получают свое наиболее полное объяснение через церемонию венчания на великое княжение. Так, крест и водосвятная чаша ■■■■■■ в тексте 1547 г.: крест ■ чашу со святой водой ■■■ духовник великого князя, когда ■■■ направлялись ■ Успенский собор.<sup>39</sup> На пелене ■■■■ руках монахов, как и в указанной миниатюре 1672—1673 гг. из «Книги избрания и венчание ■■■ царство царя Михаила Федоровича».<sup>40</sup> Рипиды с изображением серафимов, обозначающие участие в процессии архиепископа, также изображены как ■■■ пелене, так ■ в миниатюре рукописи 1672—1673 гг. Зонтики были неотъемлемой частью выхода московских княгинь ■ митрополитов, о чем было сказано выше. И, наконец, ветви с белыми, красными ■ го-

лубыми листьями, изображенные на фоне композиции пелены, отражают реалии византийского обряда коронации. Согласно Козину, два хора певцов держат с двух сторон «по три копий... имущия деревянные кружочки, из которых вокруг висят платки шелковые, красного да белого цвету, по две пяти длинные».<sup>41</sup>

С этими украшенными и уподобленными ветвям копиями певцам предписывалось следовать за императором ■ тогда, когда он выходил из Св. Софии и совершал свой триумфальный выезд. Кроме того, в руках императриц, матери ■ супруги нового императора, во время церемонии должны быть золотые ветви.<sup>42</sup> Украшенные копия и ветви ■ церемонии коронации имели своим смыслом приветствие нового императора, и этот обычай восходит ко временам древнеримских цезарей. ■ одним из своих исследований по христианской иконографии А. Н. Грабар опубликовал рельеф колонны Траяна со сценой приветствия императора, где изображены копия, сходные по элементам украшения.<sup>43</sup> В русской практике коронации украшенные копия смешались по своей форме с ветвями, приобрели вид последних, однако обратим внимание ■ их число: ■ ровно двенадцать, как ■ полагалось ■ византийской коронации, согласно тексту Козина.

Самая четкая организация сцены, изображенной ■ пелене, ■ виде отдельных симметричных групп ее участников также соответствует особенностям церемонии коронации. Игнатия Смольянина в Константинополе при венчании императора поразило именно свершение церемонии «благочинно и уставно зело».<sup>44</sup> В русском тексте описания церемонии 1547 г. особо подчеркивалось хождение ■ сто- ■ участников церемонии «благочинно и стройно, по царскому чину».<sup>45</sup> Подобные композиции с организованными группами княжеской семьи, бояр, высшего клира, монахов видим и на указанных миниатюрах рукописи 1672—1673 гг., которые близко ■ ■ ■ ■ ■ организацию сцены ■ пелене.

При сходстве многих элементов сцены, изображенной ■ пелене, с Чином венчания ■ великое княжение 1498 г. ■ всех его источников ■ параллелей остается тем не менее трудноразрешимым вопрос о центральном изображении пелены, ■ именно: участвовала ли ■ самой церемонии княжеского выхода после поставления ■ великое княжение Дмитрия

Ивановича икона Богоматери<sup>46</sup> ■ выносили ли ее из собора по-царьградскому обычаю, т. е. прикрепленной к спине некоего мужа. В тексте Чина 1498 г. икона Богоматери не упомянута, в тексте Чина 1547 г. названы «святые иконы», которые посылал Иван Васильевич перед церемонией из дворца ■ Успенский собор.<sup>47</sup> Можно предположить, что это были чтимые иконы из домовых княжеской церкви и что они сопровождали, как и крест и водосвятная чаша, выход великого князя и из Успенского собора после совершения обряда коронации. Но главное для решения данной темы это то, что свершению акта венчания на царство ■ русском варианте обряда предшествует молебен Богоматери ■ святителю Петру,<sup>48</sup> ■ после возложения шапки ■ барм следует молитва митрополита Богоматери.<sup>49</sup> По мнению исследователей, выход с иконами является обязательной частью подобного молебна «по случаю», которые имели исключительное значение именно в русской церкви.<sup>50</sup> Таким образом, не исключено, что и сам реальный выход нововенчанных Дмитрия Ивановича ■ Ивана Васильевича на площадь после коронации сопровождался выносом иконы, но ■ упомянут ■ текстах Чина как обязательное продолжение имевшего место молебна.

Но возможно ■ другое объяснение центральной сцены: молебен Чина мог быть только условно обозначен на пелене через традиционную иллюстрацию заключительной строфы Акафиста «О всепетая Мати...» Это тем более вероятно, что молитва Богоматери, входящая в Чин, является близкой по смыслу и по отдельным словесным формулам этой строфе Акафиста. В любом случае при изображении коронации Дмитрия Ивановича константинопольский иконографический мотив прославления ■ иконы, уже хорошо известный ■ Москве,<sup>51</sup> стал той основой, которая позволяла русскому мастеру, как в свое время ■ палеологовским художникам, оставаясь в рамках традиционной иконографии, создать уникальное историческое полотно. Его создание имело определенную государственную задачу, сходную с заключительной частью церемонии венчания на великое княжение — явить подданным боговенчанных правителей в молении перед Царем царствующим ■ подтвердить ■ дальнейшем законность власти князя-внука.

В свете новой интерпретации сцены пелены вернемся еще раз к составу ее участников. В

Чия венчания 1498 г. князь Василий ■ София Далеолог не упомянуты, ■ действительно они на церемонии не присутствовали.<sup>52</sup> Волей случая они по политическим соображениям введены в состав участников сцены. Другие участники сцены, наоборот, уточняются через текст Чина: согласно его тексту, при венчании присутствовали, помимо митрополита Симона, еще шесть епископов, четверо из них изображены на пелене рядом с митрополитом.<sup>53</sup> Сама эта множественность высшего церковного клира, как и изображение полного состава великокняжеской семьи, должны были служить доказательством подлинности инвеституры князя. В определенном смысле пелена не столько фиксирует состоявшуюся церемонию, сколько предлагает определенную политическую программу.

Пелена, исполненная ■ светлице княгини Елены, была вложена, как считают М. В. Щепкина ■ Н. А. Маясова, в Дмитриевский придел Успенского собора Московского Кремля как самостоятельная шитая икона.<sup>54</sup> Более вероятно, что пелена задумывалась как праздничное украшение одной из богородичных икон придела: несколько вытнутый по горизонтали формат пелены характерен именно для такого рода шитых прикладов, ■ ее

реальная ширина ■ 98,5 см близка ширине богородичных икон местного ряда иконостасов конца XV—начала XVI в.<sup>55</sup> Согласно исследованию В. А. Меняйло данных описи 1545 г. Иосифо-Волоколамского монастыря, к иконам местного ряда соборного иконостаса 1485 г. прикладывались «повсядневные» ■ «праздничные» шитые пелены, среди последних указано несколько произведений лицевого шитья, при этом икона «Одигитрия» письма Дионисия украшалась по праздникам пеленой с изображением Покрова, ■ позже, согласно монастырской описи 1572 г., — шитым «Успением Богоматери».<sup>56</sup> Показательно, что сюжет подвесных пелен «Одигитрии» не совпадал с иконографией иконы, но соотносился с нею тематически. Подобной праздничной пеленой богородичной иконы и мог быть памятник ГИМ. История не востребовала это уникальное произведение, которое сохранилось случайно, вопреки историческому ходу событий.

Таким образом, введение ■ жизнь московского двора церковного обряда поставления на великое княжение по типу царегородского незамедлительно породило здесь определенный тип «императорского» искусства, которое имело свое развитие ■ Руси уже в памятниках XVI и XVII вв.

<sup>1</sup> ГИМ, инв. № 1545бш/РБ-5, поступила ■ 1905—1911 гг. из собрания П. И. Щупкина. Тафта, камка, шелковые, серебряные и золотые приданные нити; размер 93,5 × 98,5 см.

<sup>2</sup> Щепкина М. В. Изображение русских исторических лиц ■ шитье XV в. // Тр. ГИМ. М., 1954. Вып. 12 (далее — Щепкина, 1954).

<sup>3</sup> Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971. С. 20. Табл. 27; Маясова Н. А. Памятники средневекового лицевого шитья ■ собрания Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы к исследованию. М., 1985. С. 198—200 (далее — Маясова, 1985); Средневековое лицевое шитье: Византия, Балканы, Русь: Каталог выставки. Москва, 8—15 августа 1991 г. / Сост. Н. А. Маясова. М., 1991. № 17. С. 60—61 (далее — Средневековое лицевое шитье, 1991).

<sup>4</sup> Грабар А. Н. Заметка о методе оживления трапез ■ русской живописи XV—XVI веков // ТОДРП. 1981. Т. 36. С. 291—294 (далее — Грабар, 1981).

<sup>5</sup> Изображения зонтиков-солдечников в сценах царских выходов А. Н. Грабар указывает в памятниках сасанидского искусства VI в. (рельефы ■ скале Так-э-Бастав), в сценах выходов римских пап — во фреске XIII в. в римской церкви Quattro Coronati. См.: Грабар, 1981. С. 291. Употребление зонтов при княжеских выходах ■ Руси установлено И. Забелиным (см.: Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI—XVII столетиях. Изд. 3-е. М., 1901. Т. 1.

Табл. 1. С. VII (репр. — Новосибирск, 1992), при выходе патриархов — С. Писаревым (Писарев С. Домашний быт русских патриархов. Казань, 1904. С. 150), на труды которых ссылается А. Н. Грабар.

<sup>6</sup> См. также: Grabar A. Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. Vol. 25. P. 144—162.

<sup>7</sup> Грабар, 1981. С. 293.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Eabroech M., van. Le culte de la Vierge de Jerusalem a Constantinople ■ 6-e—7-e siècle // REB. 1988. Vol. 46. P. 181—190.

<sup>10</sup> Паттерсон-Шевченко Н. Иконы ■ литургии // Восточнохристианский храм: Литургия ■ искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 45.

<sup>11</sup> Паттерсон-Шевченко Н. Служители святой иконы // Чудотворная ■ в Византии и Древней Руси. СПб., 1996. С. 137.

<sup>12</sup> Овчинникова Е. С. Московский вариант Богоматери Боголюбской // ДРИ: Зарубежные ■ М., 1975. С. 350—352. Ил. с. 349.

<sup>13</sup> Морозов В. В. Иван Грозный на миниатюрах царственной книги // ДРИ: Рукописная книга. Сб. 3. М., 1983. С. 234. Ил. 7.

<sup>14</sup> Средневековое лицевое шитье, 1991. № 10. Ил. с. 49. См. также иллюстрацию в наст. изд. ■ статье М. Теохарис.

<sup>18</sup> Громова Е. В. Проблема иконографии Акафиста Богоматери — искусство Византии и Древней Руси XIV в. Автореф. дис. ... искусствовед. М., 1990. С. 13.

<sup>19</sup> Щепкина, 1954. С. 16.

<sup>20</sup> Грабар, 1981. С. 292.

<sup>21</sup> См. об этом подробно: Громова Е. В. Проблемы изучения композиционных типов поздневизантийской // Из истории Древнего мира и Средневековья. М., 1986. С. 114—133.

<sup>22</sup> Паттерсон-Шевченко, 1996. С. 142. Примеч. 26.

<sup>23</sup> Варсов Е. В. Древнерусские священные царей с греческими их оригиналами. М., 1883. С. 1—18 (далее — Варсов, 1883).

<sup>24</sup> Там же. С. 68.

<sup>25</sup> Миллер Д. В. Коронация IV Московского // Апокалипсис в русской культуре: Материалы Российской научной конференции, посвященной святителя Макария (6—8 июля 1995 г.). Можайск, 1995. Вып. 3, ч. 1. С. 44 (далее — Миллер, 1995).

<sup>26</sup> Мнения В. Саввы, Г. Вернадского и М. Чернышского относительно Чина великого жажне 1498 г. приведены по тексту статьи Д. В. Миллера. См.: Миллер, 1995. С. 44.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же. С. 37.

<sup>29</sup> Там же. С. 46—47.

<sup>30</sup> Горский А. В. О священнодействиях венчания царство: Творения св. отцов. М., 1882. Кн. 1. С. 147. Варсов, 1883. С. 14—18.

<sup>31</sup> Там же. С. 37.

<sup>32</sup> Там же. С. 88—89.

<sup>33</sup> Там же. С. XXX—XXXII.

<sup>34</sup> Публикацию соответствующих миниатюр рукописи 1672—1673 гг. из собрания музея-заповедника «Московский Кремль» см.: Успенский собор Московского Кремля: Альбом. М., 1971. Ил. 4; Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля: 500-летию уникального русского культуры. М., 1979. Ил. IX.

<sup>35</sup> Воспроизведение гравированного «Шествия императорских величеств» соборной коронации в Успенском соборе августа года» собрания музея «Московский Кремль» см.: Реставрация музейных ценностей в России: II Триеннале. М., 1996. 273. С. 77. Ил. 144.

<sup>36</sup> Варсов, 1883. С. 14.

<sup>37</sup> Причащение императора указало у Копия (Варсов, 1883. С. 14), новочечаного русского царя — в Чине 1547 г. (Варсов, 1883).

<sup>38</sup> Там же. С. 11.

<sup>39</sup> Цитировано см. кн.: Варсов, 1883. С. 20.

<sup>40</sup> Зеерева С. Г. О хоре государственных почтовых дел в XVI в. // ПКО, 1987. М., 1988. С. 125.

<sup>41</sup> Варсов, 1883. С. 45.

<sup>42</sup> палеологовских иллюстрациях Акафиста избрания водосвятной чаши мы прожигали.

<sup>43</sup> Варсов, 1883. С. 11.

<sup>44</sup> Там же. С. 9, 10.

<sup>45</sup> Grabar A. Christian Iconography: A study of Origin. Princeton, 1968. P. 45. П. 142.

<sup>46</sup> Варсов, 1883. С. 22.

<sup>47</sup> Там же. С. 88.

<sup>48</sup> По мнению Л. А. Щенниковой, пелене избрания чаше византийская «Одигитрия» Вознесения монастыря, обновленная в 1482 г. знаменитым Дионисием. См.: Щенникова Л. А. Царьградская священная «Богоматерь Одигитрия» — почитание в Московской Руси (в наст. изд.).

<sup>49</sup> Миллер, 1995. С. 32.

<sup>50</sup> Варсов, 1883. С. 33, 46.

<sup>51</sup> Там же. С. 33, 53.

<sup>52</sup> Arranz M. Pannychis // Orientalia christiana periodica. 1975. N. 41. P. 133, 137; Паттерсон-Шевченко, 1994. С. 66.

<sup>53</sup> Одно из этой иконографии в Москве — клеймо греческой иконы последней четверти XIV в. «Похвала Богоматери» и клеймами Акафиста в Успенском соборе Московского Кремля, см.: Византизм, Балканы, Древняя Русь: Иконы XIII—первой половины XV вв. М., 1991. № 36.

<sup>54</sup> Карамзин Н. М. История государства Российского. М., 1900. 2. Стб. 173.

<sup>55</sup> Варсов, 1883. С. 38.

<sup>56</sup> Щепкина, 1954. С. 21, примеч. 1; Мясоева, 1985. С. 200.

<sup>57</sup> Размеры «Одигитрии» 1497 г. — иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря — 123 × 93 см (ГТТ, инв. 12798); «Одигитрия», созданная между 1523 и 1526 гг. для Троицкого Макарьева монастыря или монастырского посада, — 130 × 99 см (ЦМИАР, КП 4370).

<sup>58</sup> Меньшиков В. А. Художественное в храмах Иосифо-Волоколамского монастыря в первой XVI в. // Древнерусское художественное искусство. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: Материалы исследования. М., 1995. Вып. 10. С. 17.

Lilia Evséeva (Moscow)

## BRODERIE DU 1498 ET LA CÉRÉMONIE DE COURONNEMENT DES TZARS

### Résumé

La broderie, unique dans l'art ancien russe, avec la représentation de la procession solennelle portant l'icône d'Hodigitria dans laquelle participent



le Grand-Duc Ivan III, ■■■ petit-fils adolescent Dimitri (les deux avec des nymphes, étant personnes royales) et Vassili, son fils de ■■■ second mariage avec Sofia Paléologue, est faite dans l'atelier de Eléna Volochanka entre le 4 février 1498, date du couronnement de Dimitri Ivanovitch, et la fin de la même année quand le petit-fils est tombé ■■■ disgrâce.

Si l'on compare quelques motifs figuratifs inhabituels de la composition avec l'iconographie byzantine de la sortie de l'icône — la représentation de Dimitri Ivanovitch dans la pose du communié et la représentation de deux chœurs — on peut noter leur correspondance avec le Cérémonial du couronnement du grand-prince Dimitri Ivanovitch, composé selon le modèle byzantin. Les objets représentés sur la broderie s'expliquent complètement par ce Cérémonial: une croix, ■■■ coupe à eau bénie et 12 rameaux avec des feuilles blanches, rouges et bleues. Ces objets reflètent la réalité de la cérémonie byzantine du couronnement, ils sont mentionnés par Codinus comme «piques... ayant des disques en bois autour dequels pendent des foulards de soie, de couleur rouge et blanche», ■■■ total 12, avec lesquels il fallait suivre l'empereur couronné. A Rome Antique déjà ■■■ saluait l'empereur avec des piques décorées.

La sortie de la procession avec l'icône était une partie obligatoire du service à la Mère de Dieu mentionné dans la variante ■■■ du Cérémonial du couronnement du tzar du 1547, qui répétait le Cérémonial russe du 1498 et le Cérémonial grec du XIV<sup>e</sup> siècle. La broderie représente la partie conclusive de la cérémonie qui a ■■■ lieu au Kremlin de Moscou le 4 février: la sortie du grand-prince couronné ■■■ la place des cathédrales du Kremlin, ce qui était pour le souverain russe la même chose que la sortie triomphale de l'empereur byzantin ■■■ la place de Sainte Sophie.

# LES REVÊTEMENTS DE LA VIERGE VIMATARISSA AU MONASTÈRE DE VATOPÉDI

Katia Loverdou-Tsigarida (Thessalonique)

**L**e grand historien de l'art byzantin à la mémoire duquel ce volume est publié a étudié les revêtements en argent doré des icônes byzantines dans une monographie<sup>1</sup> qui rassemble la plus grande partie des revêtements de ce type jusqu'alors connus, contribuant une fois encore grâce à la justesse de ses remarques à développer la recherche dans ce domaine de l'orfèvrerie, jusqu'alors vierge.

Les revêtements en or, en argent, ou en argent doré d'icônes, de livres et d'autres objets sacrés, principalement en bois, connaissent une longue tradition dans l'art byzantin qui remonte à l'époque paléochrétienne. Les revêtements des icônes essentiellement, ainsi que d'autres objets précieux, traduisent en quelque sorte une offrande qui manifeste la piété, mais aussi la prière en acte du donateur. Plus précisément à travers les icônes, le donateur invoque la figure du saint représenté pour l'aider à entrer au paradis. Le poète byzantin Manuel Philes nous donne (I, N 154. P. 65—66) une description lyrique du revêtement en or d'une icône, comparant le décor végétal du fond de l'icône avec le jardin du paradis «Χρυσὴν θεωρῶ τήν 'Εδέμ τῆς εἰκόνας...»

Fabriquées avec de minces feuilles de métal précieux, généralement en argent doré et décoré suivant différentes techniques, la plus courante étant «au repoussé», on estime qu'elles constituent une imitation avec des moyens plus réduits d'icônes accrochées sur des iconostases en métaux précieux, or ou argent, vraisemblablement décorées d'un relief à la cire perdue qui ornaient les églises impériales de Constantinople. Ces revêtements qui, à l'époque médiévale byzantine, devaient recouvrir toute la surface

de l'icône,<sup>2</sup> sont limités durant la période paléologue au fond et à l'encadrement de l'icône. La largeur du cadre autorise généralement la représentation de saints en buste, de scènes évangéliques ou de scènes de la vie des saints, suivant une disposition iconographique connue par les icônes peintes sans revêtement, où le sujet principal et les représentations secondaires sur le cadre se juxtaposent, augmentant ainsi aux yeux des croyants la valeur de l'icône. L'importance et le respect dont jouissaient les revêtements d'icônes sont manifestés tant par le fait que des lettrés tels que Manuel Philes les décrivent en vers que par le fait que des lettrés tels que Manuel Philes les décrivent en vers que par le fait qu'ils sont réemployés lorsque les icônes auxquelles ils étaient à l'origine destinés ont été perdues<sup>3</sup> ou sont soumis à des restaurations avec l'ajout de nouvelles décorations lorsqu'ils ont subi des dégradations de faible importance.<sup>4</sup> Dans les cas où les dégradations sont importantes et ont altéré la décoration de l'icône, à plus forte raison d'une icône d'adoration, l'ancien revêtement reste en place et est recouvert d'un nouveau. C'est le cas de l'icône de la Vierge de Vladimir, *palladium* célèbre de la Russie,<sup>5</sup> ainsi que de l'icône de la Vierge Vimatarissa, *palladium* du monastère de Vatopédi, que je présente ici, espérant contribuer à élargir la connaissance dans ce domaine de l'orfèvrerie byzantine dont les bases furent jetées par le savant dont nous honorons ici la mémoire.

Le revêtement de cette icône présente un intérêt particulier, dans la mesure où, comme nous l'avons dit, il appartient à l'icône d'adoration par excellence du monastère de Vatopédi, la Vierge Vimatarissa,<sup>6</sup> connue au XIX<sup>e</sup> siècle

également sous le nom de Ktitorissa,<sup>7</sup> dénomination qui la relie à la fondation du monastère. Cette icône, d'après la tradition, se trouvait dans le monastère avant 892, date à laquelle des pirates pillèrent ses trésors. Elle fut sauvée avec d'autres objets précieux jetés dans un puits situé dans le catholicon, d'où elle fut retirée 70 ans plus tard. Elle fut placée dans le sanctuaire suivant des témoignages du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>,<sup>8</sup> et sous son actuel revêtement qui appartient à différentes époques, principalement post-byzantines,<sup>9</sup> elle avait conservé des parties de ses revêtements de l'époque byzantine.

L'icône de la Vierge avec l'Enfant, dont le cadre en bois est d'un même tenant que l'icône, se trouve aujourd'hui dans un état qui ne permet pas d'estimer ou de clairement distinguer le rendu du sujet.<sup>10</sup> Du revêtement d'origine de l'icône de la Vierge Vimatarissa ne sont vraisemblablement conservés que les côtés haut et bas de son cadre qui consistent en une lamelle d'argent décoré d'émail champlévé de trois couleurs, rouge, bleu foncé et vert clair. Ces couleurs se marient avec la lamelle en argent doré qui présente une teinte blanche-jaune, créant ainsi une quadrichromie.

Le bord supérieur porte en décoration une bande de *rotae sericae*. Les *rotae* sont formés d'une bande piquetée et entourent des ornements en forme d'étoiles et de croix. Le sujet de cette bande décorative est connu par des sculptures architecturales du XI<sup>e</sup> siècle, telles que des encadrements des portes en marbre et un chancel de l'église des Saints-Anargyres à Kastoria,<sup>11</sup> les architraves du temple de l'église de la Vierge de Krina,<sup>12</sup> ainsi que le décor en émail cloisonné de vases sacrés, également du XI<sup>e</sup> siècle, telle qu'une coupe décorée d'émail et un calice, connu sous le nom de Calice des Patriarches, également décoré d'émail qui sont conservés dans le Trésor de Saint-Marc.<sup>13</sup> En examinant les divers éléments décoratifs, nous constatons que la bande piquetée qui forme les *rotae sericae* répond à des sculptures sur bois du XI<sup>e</sup> siècle de Géorgie.<sup>14</sup>

Des panneaux triangulaires, qui entourent en alternance un médaillon avec une croix et un décor en forme de cyprés, remplissent les vides entre les *rotae sericae*.

Le registre qui reliait le revêtement du cadre avec celui disparu du fond de l'icône est orné

d'une bande de losanges disposés en chaînon. L'émail de cette bande porte également les trois couleurs employées sur la bande du cadre supérieur. La simplicité des sujets décoratifs schématisés du revêtement en émail champlévé de l'icône de la Vierge Vimatarissa trouve des correspondances dans des sujets décoratifs de bordures de manuscrits des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, tels que le Parisinus Gr. 139 de la Bibliothèque Nationale de Paris.

La lamelle du cadre bas présente pour tout sujet décoratif une inscription votive du donateur du revêtement, l'higoumène du monastère de Vatopédi. Il s'agit d'une inscription en lettres majuscules, répartie en deux vers qui occupent toute la longueur de la bordure. Elle est écrite suivant la technique du champlévé sur un fond rouge foncé en émail. Le texte est le suivant: «Υπέρ ἀφέσεως ἀμαρτιῶν καὶ συγχωρήσεως τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Θεοστήρικτου μοναχοῦ / καὶ καθηγου/μένου τῆς σεβασμίας μονῆς του Βατοπεδίου καὶ πάσης τῆς ἐν Θεῷ ἀδελφότητος». La formulation de cette inscription ne présente aucune originalité particulière. Toutefois, l'expression «μοναχός καὶ καθηγούμενος» nous est connue par des documents du monastère du XI<sup>e</sup> siècle.<sup>15</sup> Le nom Θεοστήρικτος ne se trouve dans aucun des registres généraux des higoumènes du monastère qui ont été conservés<sup>16</sup> mais correspond à deux higoumènes de monastères du Mont Athos qui ont aujourd'hui disparus. Il s'agit de Θεοστήρικτος, higoumène de Plakas,<sup>17</sup> ainsi que de l'higoumène du même nom du monastère de Kamilavkas en 1297.<sup>18</sup> Des sources serbes<sup>19</sup> indiquent toutefois que l'higoumène du monastère de Vatopédi portait ce nom à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. C'est lui qui participe à la «κουρά» de Saint Savvas à Vatopédi en 1192 et à la réception, de son père Tsar Stéphan Némania quand il visita le monastère en 1197. Il est donc très vraisemblable que cet higoumène que les sources serbes lient à de riches donations et à des œuvres réalisées à son monastère, soit le donateur du revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa. Il est peut-être également probable que ce premier revêtement de l'higoumène Θεοστήρικτου couvrait non seulement le cadre et le fond de l'icône mais qu'il avait été étendu aux vêtements et aux figures divines, offrant à cette icône un caractère particulièrement luxueux, consacré pour les icônes de pèlerinage.



L'icône de Vimatarissa à Vatopédi, Mont Athos

On pense<sup>20</sup> que des icônes en métal précieux, ornées ou non d'émail, étaient répandues aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, époque de prospérité économique dans l'empire, si on — juge par le grand nombre d'icônes semblables conservées en Géorgie, pays sous l'influence culturelle directe de l'empire byzantin et dont les grands centres urbains échappèrent aux pillages que connurent la capitale et les autres grands

centres de l'empire. Des exemples de ce type d'icônes en provenance de Constantinople sont les deux icônes de l'archange Michel qui se trouvent dans le Trésor de Saint-Marc à Venise<sup>21</sup> et qui proviennent vraisemblablement de l'une des nombreuses églises de Constantinople consacrées — archanges, peut-être même des deux qui — trouvaient dans le Palais. Ces icônes présentent un revêtement



L'icône de Vimarissa avec les restes du revêtement du XII<sup>e</sup> siècle

qui marie le métal précieux et l'émail, — qui était également, comme nous le supposons, le cas avec l'icône de la Vierge Vimarissa.

Enfin, une œuvre d'orfèvrerie nous transmet vraisemblablement le dessin d'une célèbre icône de Constantinople avec un revêtement en métal. Il s'agit d'une petite icône reliquaire avec la Vierge en prière<sup>22</sup> suivant le type de la Vierge Haghiassoritissa,<sup>23</sup> qui présente un cadre en

émail avec un décor géométrique. Le rendu du sujet en relief révèle vraisemblablement que l'icône qu'elle reproduit appartenait à la catégorie des icônes en relief en métal précieux qui liaient l'émail dans leur décoration. On peut éventuellement supposer qu'elle reproduit une des icônes miraculeuses de Constantinople, comme celle du monastère des Vlacherne ou de l'église de la Vierge de Chalkopratia qui ap-



Le revêtement du XII<sup>e</sup> siècle sur l'icône de Vimatarissa. Detail de la partie haute du cadre

partenaient, à ce que l'on sait, au type de la Vierge en prière.

Les revêtements des reliures de codici présentent un étroit rapport avec les icônes en relief en métal précieux et les revêtements d'icônes. En outre, a été formulée l'hypothèse<sup>24</sup> que certaines de ces reliures étaient vraisemblablement à l'origine des diptyques en métaux précieux, semblables aux diptyche en ivoires des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècle qui, en Occident, décoraient en réemploi les reliures.

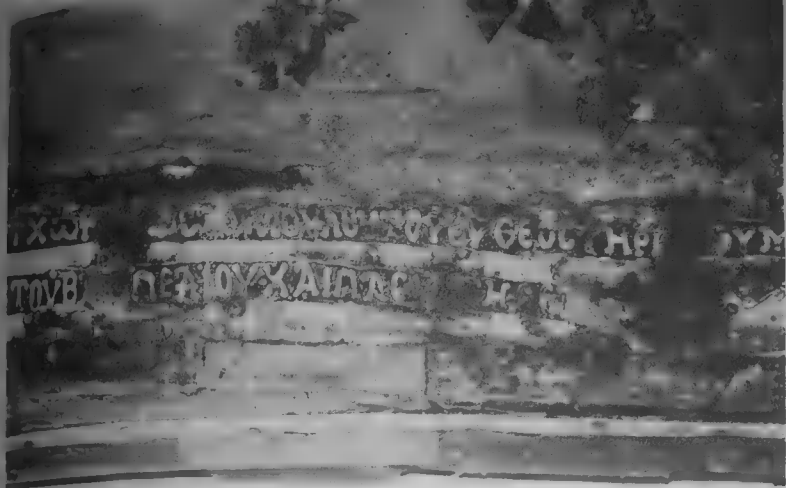
C'est donc dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle qu'appartient vraisemblablement le plus ancien (conservé) revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa qui fut offert par l'higoumène Θεοτόκτος. Des parties conservées, on relève parmi les sujets décoratifs des éléments de l'art du XI<sup>e</sup> siècle qui trahissent des tendances conservatrices à la décoration.

L'icône reçut un second revêtement à l'époque byzantine, au XIV<sup>e</sup> siècle, dont certaines parties sont conservées sur les deux bords verticaux du cadre. Elles se composent de lamelles en argent doré ornées de panneaux avec des sujets figuratifs et décoratifs rendus en relief. Les premiers panneaux, parallélogrammes, entourent des fig-

ures de saints en couple et des sujets de la vie de la Vierge, cycle iconographique qui encadre souvent des icônes de la Vierge. Sur la bordure gauche, sont représentées les scènes (de haut en bas) de l'Annonciation, de la Nativité, de la Présentation au Temple et de la rencontre de Joseph et de la Vierge. Sur la bordure droite, sont représentés la Rencontre de Joachim et d'Anne, la Bénédiction de la Vierge par le Conseil des Prêtres, la Prière de Zacharie devant les bâtons et l'accueil de la Vierge par Joseph. Les scènes ne suivent pas la continuité narrative des événements mais, tout au moins aujourd'hui, sont disposées en désordre.

Dans un panneau de la bordure gauche sont en outre représentés les saints Athanase et Nicolas et dans un panneau de la bordure droite saint Jean le Prodrome et l'archange Gabriel.

Le style du rendu des sujets nous permet de distinguer ces panneaux en deux groupes. Au premier que distingue la maîtrise des compositions et du dessin appartiennent les scènes de la vie de la Vierge, à l'exception de l'Annonciation qui appartient avec les saints au second groupe. Le mélange de petites icônes de style différent n'est pas inconnu dans les revêtements d'icônes



L'inscription dédicative (detail) sur l'icône de Vimatarissa

XIV<sup>e</sup> siècle, mais elles appartiennent généralement à des époques ou à des ateliers différents. Le fait que ces panneaux, bien que parfois coupés, présentent le même contour de séries en relief en forme de perles, révèle qu'il s'agit d'oeuvres du même atelier suivant des modèles différents qui devaient avoir à notre avis la forme d'athivolon (esquisse). Il est encore probable que ces séries en relief en forme de perles aient eu comme modèle le marquage des contours des icônes avec des séries de vraies perles.<sup>25</sup> Des objets sacrés du XIV<sup>e</sup> siècle présentent de semblables ornements incrustés de véritables perles.<sup>26</sup>

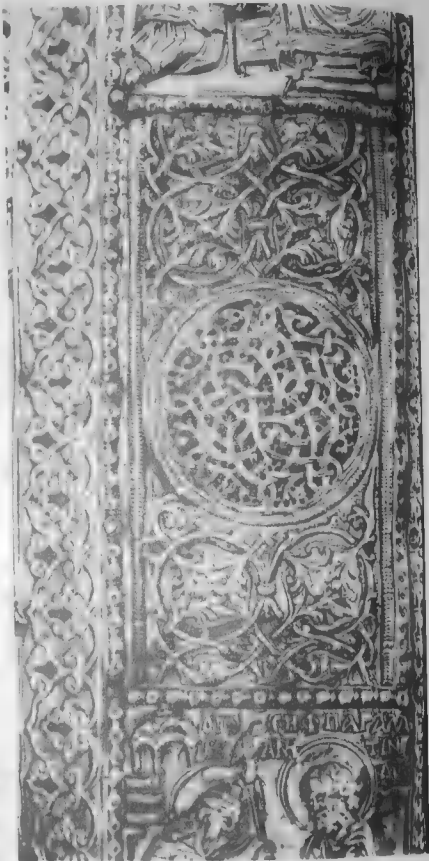
Les panneaux avec des sujets décoratifs sont délimités par les mêmes séries en relief en forme de perles. Le centre du panneau est occupé par un renflement en forme de bouton, encadré de tresses végétales. Ce « bouton » est recouvert de tiges à deux raies qui s'entrelacent. Les volutes végétales qui encadrent le bouton sont des tiges d'acanthe qui s'entrelacent, formant deux cercles mais par un lien, tandis qu'ils se terminent par deux cercles plus petits occupés par des feuilles et des demi-feuilles d'acanthe.

Une semblable composition se retrouve dans les éléments décoratifs des panneaux du cadre de l'icône de la Vierge qui se trouve dans Oruzejnaja palata à Moscou,<sup>27</sup> et que est considérée comme une oeuvre « grecque » du XIV<sup>e</sup> siècle. Sur le revêtement du cadre et de l'icône ■ trouvent des scènes de la vie de la Vierge dont la manière artistique, visiblement de second ordre, est considérée par Grabar comme « manifestement paléologue ». La comparaison entre les scènes qui ■ retrouvent dans les deux oeuvres, telles que la rencontre de Joachim et d'Anne et la Nativité révèle que sur le plan iconographique et stylistique, l'oeuvre du monastère de Vatopédi l'emporte et ■ trouve plus proche de l'art paléologue.

Nous pensons, en ce qui concerne la datation de ce second revêtement, qu'il faut prendre en considération « l'ancien récit » d'un synaxaire où sont décrites les brutalités commises par les envoyés de l'empereur Michel VIII (1261—1282) au Mont Athos en représailles contre les moines qui ne ratifiaient pas l'union avec l'église catholique. C'est à propos de cette icône qu'il est mentionné que le monastère de Vatopédi « υπό Στεφάνου του της Σερβίας Δεσπότης ανεκαίνισθη



Le revêtement du XIV<sup>e</sup> siècle sur l'icône de Vimatariissa.  
 Detail: la ■■■■ de la rencontre de la Vierge et de Joseph



Le revêtement du XIV<sup>e</sup> siècle sur l'icône de Vimatariissa.  
 Detail: du sujet décoratif





Le revêtement du XIX<sup>e</sup> siècle sur la partie basse de l'icône ■ Vimatarissa

(1340) και η εν αυτή σεβασμία εικών της Θεοτόκου Βρυτανίσσης κατεκοσμήθη». <sup>28</sup>

Le revêtement connu de nombreuses interventions du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. <sup>29</sup> Ces dernières recouvrirent le revêtement original avec l'émail ainsi que le fond de l'icône. A ■ intervention post-byzantine plus ancienne est attribuée <sup>30</sup> l'insertion de l'auréole de la Vierge, datée d'après l'ornement végétal et le style de son exécution, de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le revêtement des vêtements des figures et du fond appartient à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et plus précisément date de 1690, d'après l'inscription votive située sur le registre qui relie le revêtement du champ de l'icône et celui du cadre. L'artiste est mentionné dans l'inscription relevée en 1904. <sup>31</sup> ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΡΥΣΟΧΟΟΣ ΕΚ ΧΩΡΑΚ ΝΙΚΟΛΙΤΖΑC ΕΠΙ ΕΤΟΥC ΑΧC. L'origine de l'artiste de Nikolitza, village en Epire avec une longue tradition en orfèvrerie explique le caractère ■ précieux de son art qu'il dut cultiver en travaillant ou ■ étudiant dans un centre d'orfèvrerie plus important de la région tel que Moschopoli, Elbasan ou Ioannina. <sup>32</sup> Le sujet décoratif principal du fond de l'icône présente le caractère d'arabesques, créant un tapis semblable à ceux des revêtements byzantins du XIV<sup>e</sup> siècle. Le rendu des sujets décoratifs se caractérise toutefois par une raideur et une sévérité, éléments indicatifs de cette période tardive. <sup>33</sup> L'ornementation des vêtements est ordonné en bandes, ■ suivant les lignes des drapés. Ces bandes sont décorées de tiges portant

des feuilles et des fleurs dont le rendu évoque le style de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle. Les détails des abréviations qui encadrent la Vierge et ornent l'auréole du Christ sont rendus en émail.

Le maphorion qui couvre la tête de la Vierge est attribué ■ la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Son ornementation révèle des influences de l'Occident que l'on retrouve dans des œuvres datées de 1747, conservées au Musée Byzantin d'Athènes. Enfin, le diadème placé sur l'auréole ainsi que le revêtement qui couvre le revêtement en émail d'origine sur les côtés étroits du cadre de l'icône ont été réalisés au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et ont été offerts par l'archimandrite Dionysios. <sup>34</sup> Les bandes du cadre sont ornées de neuf panneaux parallélogrammes qui entourent des médaillons ovales dans lesquels est représenté la Déesis (en bas) encadrée de figures de prophètes dont l'ordonnance d'étend à la bordure supérieure. Les figures sont rendues ■ mi-corps et leur rendu est fortement influencé par l'art occidental de l'époque qui s'est introduit dans les églises et plus généralement dans l'art religieux.

L'icône de la Vierge Vimatarissa du monastère de Vatopédi a donc reçu six revêtements ou des restaurations importantes de ses revêtements qui présentent un intérêt particulier dans la mesure où ils représentent les tendances qui prédominent dans cette branche de l'orfèvrerie religieuse à différentes époques de l'art byzantin et post-byzantin. Ces œuvres qui sont toujours l'expression de l'aisance financière de leur donateur, répondent habituellement à

des périodes d'essor économique mais aussi culturel. Aussi bien aux XII<sup>e</sup> siècle qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, à l'époque byzantine, tout comme aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, on trouve des périodes où les particuliers et les monastères pouvaient consacrer des sommes importantes pour manifester leur reconnaissance à Dieu avec

des donations d'envergure. Les monastères du Mont Athos, et plus particulièrement le monastère de Vatopédi reçurent ces donations. A cet égard, il est normal que l'icône, par excellence d'adoration du monastère, avec ses revêtements, constitue le principal témoignage de la piété et de l'opulence de ses donateurs.

<sup>1</sup> Voir: Grabar A. Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge. Venise, 1975 (d'après — Grabar, 1975).

<sup>2</sup> Les ateliers géorgiens du X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles se caractérisaient par une tradition dans ces revêtements. Voir: Georgian repoussé and pictorial icons. Tbilissi, 1980.

<sup>3</sup> Voir: Iepá Μεγίστη Μονή Βατοπαδίου, 1996. T. 2. N 20, 21 (d'après — Μονή Βατοπαδίου, 1996).

<sup>4</sup> Voir: Μονή Βατοπαδίου, 1996. N 20.

<sup>5</sup> Voir: Grabar, 1975. N 41.

<sup>6</sup> Cette icône est reliée à un grand nombre de traditions qui révèlent son importance pour le monastère. Voir: Μονή Βατοπαδίου, 1996. P. 489, note 227. Le fait qu'en 1858, — reproduction de l'icône ait été placée sur le trône — trouvant dans la chapelle Saint-Démètre du monastère manifeste — importance. Voir: Smyrnakis G. To Άγιον Όρος. Athènes, 1903. P. 433 (d'après — Smyrnakis, 1903). Voir également: Μονή Βατοπαδίου, 1996. T. 1. P. 118.

<sup>7</sup> Voir: Канстун А. Заметки русского — на Святой Горе // Тр. КДА. Киев, 1861. T. 3. С. 225 (d'après — Канстун, 1861); Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства — Афона. СПб., 1902. С. 171 (d'après — Кондаков, 1902).

<sup>8</sup> Voir: Канстун, 1861. С. 225, qui mentionne qu'elle est placée sur le trône de l'higoumène, ainsi que: Smyrnakis, 1903. P. 432. Elle se trouve aujourd'hui sur le synthronon dans le sanctuaire du catholicon.

<sup>9</sup> Voir: Кондаков, 1902. С. 171, qui date les bords haut et bas du XVIII<sup>e</sup> siècle avec des interventions plus récentes de 1842.

<sup>10</sup> Le professeur E. Tsigaridas — eu l'occasion de voir l'icône sans son revêtement avant la parition de l'ouvrage — deux volumes sur le monastère de Vatopédi. D'après son témoignage, on trouve des interventions plus récentes sur la surface de l'icône. Les visages des personnages divins ont été recouvert de toile peinte noircie vers le XIX<sup>e</sup> siècle. On distingue sous la toile des traces de peinture d'un rendu plus ancien de la Vierge du type Odighitria sur une préparation en plâtre. La peinture s'est craquelée et s'est décollée, principalement sur les visages. C'est vraisemblablement la raison pour laquelle les têtes des saintes figures ont été recouvertes de toile.

<sup>11</sup> Voir: Orlandos A. Βυζαντινά μνημεία της Καστορίας // ABME. 1938. T. 4. Πιν. 12—13, 16.

<sup>12</sup> Voir: Bouras Ch. Το τέμπο της Παναγίας της Κρίνας και η χρονολόγησή της // ΔΧΑΕ. 1980—1981. Περ. 4. T. 1. Σελ. 168—179.

<sup>13</sup> Voir: Le Trésor de Saint-Marc de Venise. Milan, 1984. N 18, 28.

<sup>14</sup> Voir: Georgian repoussé and pictorial icons, 1980.

<sup>15</sup> Voir la décision de l'higoumène du monastère, Harion Ier, datant de l'année 1066 (A 10/Ω). Cf.: Μονή Βατοπαδίου, 1996. P. 492—493.

<sup>16</sup> Voir: Theophilos de Vatopédi. Χρονικόν περί της Ιεράς και Εσχατίας Μονής Βατοπαδίου. Άγιον Όρος // Μακεδονία. 1972. T. 12. P. 71—121. Voir également: Μονή Βατοπαδίου, 1996. P. 492, note 229.

<sup>17</sup> Il s'agit d'un *kellio* qui apparaît au Mont Athos à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et qui joua — certain rôle dans le cadre de l'hésychasme athonite jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. En 1375, il fut rattaché au monastère de Chilandari. Voir: Papachrysanthou D. Ο αθωνικός μοναχισμός, Αθήνες, 1992. P. 243 (d'après — Papachrysanthou, 1992).

<sup>18</sup> Le monastère est connu depuis le X<sup>e</sup> siècle, où la signature de — higoumène est conservée sur un document. Voir: Papachrysanthou, 1992. P. 243.

<sup>19</sup> Voir: Domenijan. Zivot svetoga Simeona i svetoga Save // Ed. Df. Daničić. Belgrade, 1865. P. 55, 128.

<sup>20</sup> Voir: Weitzmann K. The Icons. New York, 1982. P. 15 (d'après — Weitzmann, 1982).

<sup>21</sup> Voir: Grabar, 1975. N 1, 2, qui les date des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles. Voir également: Le Trésor de Saint-Marc de Venise. 1984. N 12, 18, qui sont datées de la fin du X<sup>e</sup> siècle et du début du XI<sup>e</sup> siècle et de la fin du XI<sup>e</sup>, début du XII<sup>e</sup> siècle respectivement.

<sup>22</sup> Voir: Les catalogues de l'exposition: La Bulgarie médiévale. 1980. N 354; Byzance. Paris, 1992. P. 272. Fig. 1; Volbach W. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz — Rhein, 1968. N 200. P. 145.

<sup>23</sup> Sur le type de Hagiossoritissa, voir: Touratsoglou J. Εγνόντο από σκαλιστή από την Βέροια // Ευσεβίου. Αθήνες, 1992. T. 2. P. 601—606.

<sup>24</sup> Voir: Weitzmann, 1982. P. 14. Des exemples caractéristiques de semblables revêtements de livres du XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles se trouvent au Trésor de Saint-Marc. Voir: Le Trésor de Saint-Marc de Venise. 1984. N 19. P. 176.

<sup>25</sup> Voir: Grabar, 1975. P. 46—47. N 19, qui considère que — séries sont un ajout — postérieur. Ce point de vue n'exclut pas l'usage de séries de perles semblables sur des œuvres de l'époque byzantine.

<sup>26</sup> Un exemple caractéristique est le Calice qu'offrit au monastère de Vatopédi le despote de Ioannina, Thomas Preloumpos — troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Voir: Μονή Βατοπαδίου, 1996. P. 479—480.

<sup>27</sup> Voir: Grabar, 1975. P. 46—47. N 19.

<sup>28</sup> Voir: Γεωργίου Μ. 'Ο 'Αυτός: 'Αναμνήσεις — έγγραφα — σημειώσεις. Κωνσταντινούπολις, 1885. P. 145.

<sup>29</sup> Voir: Μονή Βατοπαδίου, 1996. P. 518. Fig. 3.

<sup>30</sup> Voir: Μονή Βατοπαδίου, 1996. P. 518.

<sup>31</sup> Voir: Millet G., Pargoire J., Petit L. Recueils des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Paris, 1904. P. 27. N 80.

<sup>32</sup> Par rapport à ces centres dans la région, voir: Μονή Βατοπαδίου, 1996. P. 518, note 56.

<sup>33</sup> Voir: Kühnel E. Islamische Kleinkunst. Berlin, 1925. S. 28 et suiv.

<sup>34</sup> Voir: Μονή Βατοπαδίου, 1996. P. 669. Note 59.

ОКЛАД ИКОНЫ БОГОРОДИЦЫ ВИМАТАРИССЫ  
ИЗ МОНАСТЫРЯ ВАТОПЕД\*

## Резюме

Золотые, серебряные или серебряно-золотые оклады икон, переплетов рукописей ■ других драгоценных изделий, исполненных ■ основном из дерева, имеют длинную традицию в византийском искусстве, которая восходит к раннехристианским временам. Эти оклады, сделанные из тонких листов золота или другого драгоценного металла ■ украшенные при помощи различных техник (самая распространенная из которых — выпуклый рельеф), по нашему мнению, воспроизводят менее дорогостоящим способом иконы из константинопольских металлических иконостасов. О почитании, которое ■ окружались оклады икон, свидетельствует ряд фактов: византийские авторы сочиняли стихотворные описания окладов; оклады часто использовались по нескольку раз;<sup>3</sup> их ремонтировали при помощи новых вставок и наставок даже при незначительных повреждениях;<sup>4</sup> старые поврежденные оклады особо почитаемых икон ■ снимались, а покрывались новыми поверх, как это было с окладом иконы Владимирской Богоматери, а также с окладом иконы Богородицы Виматариссы, о котором идет речь в этой статье, имеющей целью ■ вклад в изучение этой отрасли декоративно-прикладного искусства, основы изучения которого заложил А. Грабар.

Эта икона, согласно традиционному мнению, появилась в монастыре еще до 892 г. ■ фигурирует в многих ■ чудесах.<sup>7</sup> Под ■ нынешним окладом, принадлежащим к различным периодам поствизантийского искусства,<sup>9</sup> сохранились фрагменты византийских окладов.

От первоначального оклада, вероятно, сохранились только верхняя ■ нижняя часть рамы, которая состоит из пластины (полосы) серебра, украшенной выемчатой эмалью трех цветов. Верхняя часть рамы имеет в качестве украшения ленту из дисков (ил. 1), — мотив, известный ■ архитектурному орнаменту XI в.,<sup>11-12</sup> по эмалям на церковной утвари XI в.<sup>13</sup> и встречающийся в рукописях. На пластине нижней части рамы в той же технике сделана ктиторская почитательная надпись игумена монастыря: «Об оставлении грехов и прощении раба Божия монаха Феостирикта, игумена ■ монастыря Ватопед, и всей во Христе братии». В сербских источниках<sup>10</sup> сохранилось это имя, которое носил игумен монастыря Ватопед в конце XII в., упоминающийся в связи со св. Саввой Сербским и его отцом Стефаном Неманей в 1192 ■ 1197 гг. Весьма вероятно, что этот игумен и был заказчиком оклада иконы Богоматери Виматариссы. Возможно, этот первый оклад закрывал одежды ■ лики, ■ это было на подобных иконах в Грузии, ■ двух иконах архангела Михаила из ризницы собора Св. Марка ■ Венеции,<sup>21</sup> ■ также ■ миниатюрной иконе Богородицы Агнесоритиссы,<sup>23</sup> которая, возможно, воспроизводит большую чеканную рельефную икону из драгоценного металла.

В XIV в. икона была покрыта новым окладом, фрагменты которого сохранились ■ вертикальных боковых сторонах рамы. Они состоят ■ накладных серебряных пластин, украшенных фигурными и орнаменталь-

\* Номера ссылок указаны ■ соответствии с примечаниями ■ статье.

ными перегородками в выпуклом рельефе. Эти рельефы можно разделить ■ две группы, различные по стилю. Однако обе группы — произведения одной мастерской, имевшей различные образцы. Подобное соединение декоративных ■ можно встретить на ■ Богоматери ■ Оружейной палаты.<sup>27</sup> Для датировки этого оклада должно быть рассмотрено «старое сказание» из синаксаря, в котором говорится, что «при Стефане, государе Сербии, святая икона Богородицы Виматариссы, находившаяся в этом монастыре, была обновлена ■ украшена»,<sup>28</sup> т. е. ■ 1340 г.

В XVII—XIX вв. оклад претерпел много переделок.<sup>29</sup> Из них наиболее древняя часть — нимб, вделанный во второй половине XVI в. К концу XVII ■ (1690 г.) принадлежит часть, закрывающая одежды ■ фон, которая датируется по надписи (Николаос Хрисохоос ■ города Николица, 1690 г.); эта часть оклада напоминает арабеску ■ по стилю приближается ■ окладам XIV в.

Во второй половине XVIII в. была вделана часть оклада, закрывающая мафорий ■ голове Богоматери. Наконец, венец и части, закрывающие первоначальный оклад с эмалью, были сделаны в середине XIX в. ■ заказу архимандрита Дионисия.<sup>34</sup>

Таким образом, с XII по XIX в. оклад ■ Богородицы Виматариссы ■ монастыря Ватопед обновлялся шесть раз. Эти работы производились в периоды экономического ■ культурного процветания, когда Афон и особенно монастырь Ватопед получали ■ даров. Почитаемая икона Богородицы Виматариссы стала главным свидетелем не только благочестия, но ■ богатства дарителей.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ИЗ РАСКОПОК ВО ВЛАДИМИРЕ\*

Ю. Э. Жарнов, В. И. Жарнова (Владимир)

С 1993 г. в восточной части исторического ядра Владимира ■ Клязьме, ■ так называемом Ветчаном городе, ведутся археологические исследования усадьбы, погибшей ■ феврале 1238 г.<sup>1</sup> Среди многочисленных ■ разнообразных находок, характеризующих материальную культуру древнерусского города первой трети XIII в., особое место занимает коллекция художественных изделий из камня и металла. В данной работе рассматривается лишь часть обнаруженных произведений прикладного искусства — две каменные иконы и вещи ■ уникального для Древней Русиклада предметов христианского культа.

Иконы были найдены в придонной части заполнения подвального помещения центральной жилой постройки усадьбы. Оба образа побывали в огне пожара, уничтожившего жилище, ■ оказались в подвале вместе с рухнувшими туда обожженными конструкциями дома.

На односторонней иконе из темно-серого, почти черного сланца изображен преподобный Савва Освященный, основатель известного палестинского монастыря, составитель первого типикона, один из наиболее почитаемых церковью подвижников общежительного монашества. Икона прямоугольной формы, размеры лицевой стороны — 4,7—4,8 × 5,6 см, оборотной — 4,5—4,6 × 5,5 см, толщина — 0,6—0,7 см. Преподобный представлен ■ поясе, строго ■ фас, с благословляющей правой рукой и со свернутым ■ — в левой. Икона выполнена ■ невысоком рельефе, имеет сильно

скошенную к фону узкую неорнаментированную рамку. Местами — на нимбе, одеждах, свитке, ■ углублениях букв — сохранилась позолота. Фон иконы, возможно, был окрашен — прослеживаются остатки какого-то обгоревшего покрытия.

Детально проработанные черты лица передают облик сурового пустытника: испещренный морщинами высокий лоб с каймой редких волос, заканчивающихся ■ макушке и у вис- ■ аккуратными завитками, сведенные ■ переносице брови, прямой тонкий нос с острыми, чуть раздутыми ноздрями, плотно сжатые губы, мощный раздвоенный подбородок, тонкая, резко опущенная вниз линия усов, небольшая борода, оставляющая открытым подбородок. Рельефный нимб с двойным контуром, немного скошенный к лику, украшен орнаментом в виде вьющихся растений, намеченных неглубокой резьбой.

С особой тщательностью исполнены мастеров монашеские одежды Саввы. Под мантией преподобного, скрепленной ■ груди фибулой, видны горловина ■ узкий обшлаг рубашки, крестовидный орнамент аналава. Через фибулу пропущена некая, напоминающая платок, деталь одеяния. Одежды по краю оторочены полосами из выпуклых прямоугольников, имитирующих, по-видимому, ■ украшения. Мантия дополнительно орнаментирована аналогичной каймой, образующей ■ ней подобие оплечья. Подобным образом, в виде полосы рельефных прямоугольников декорированы ■ свиток. Складки мантии обозначены двойными углубленными линиями — параллельными, пересекающимися, изогнутыми. Вся поверхность между ними заполнена тонкой штриховкой. Динамичной зигзагообразной ли-

\* Работа ■ при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, согласно проекту № 97-01-00204.

ние переданы ниспадающие складки мантии ■ «платка».

О высоком профессиональном уровне резчика свидетельствует ■ изящный благословляющий жест правой руки с тонкими, удлинёнными, с выгнутыми кончиками пальцев, передающими монограмму Христа.

На фоне, по сторонам от изображения, углубленной резьбой выполнены колончатые надписи. Прочтение правого от преподобного столбца букв, заключённых между —образным с двумя орнаментальными завитками титлом и сигмой, ■ вызывает затруднений: это традиционная передача греческого титула Ο ΑΓΙΟΣ («святой»).

Столбец по левую от фигуры сторону составляя, по всей видимости, два слова. Если первое, под декоративным титлом, — ■■■■ преподобного (САВА), то второе, из-за неясного начертания двух последних знаков ■ сокращения слова, читается ■ вполне уверенно. Представляется, что лигатуру с буквой «пси» образует «ипсилон» — его верхние ветви, сливающиеся в поперечину из-за скола поверхности камня (подобный скол — между Ъ и П), хорошо различаются при уменьшении угла зрения. Последняя буква — вероятно, «сигма», заменяющая кириллическое С. Таким образом, второе слово следует читать ■■■■ «ТУДОРО-ПЕΙΣΙC», и оно, по-видимому, является славянской транскрипцией возможной греческой конструкции «ΘΕΟΔΩΡΟΣ» («дар божий») + ΠΕΥΕΙC («созревший, подготовленный») — «подготовленный ■ божьему дару». Подобное прозвище, в целом, синонимичное традиционному («Освященный»), видимо, точнее соответствует одному ■ эпизодов Жития преподобного: патриарху Иерусалимскому пришлось посвятить Савву в пресвитеры против воли последнего, не считавшего себя достойным этого сана.<sup>2</sup>

Эпиграфические особенности сближают икону с рядом произведений мелкой каменной пластики, включённых Т. В. Николаевой в «южнорусскую группу», большинством исследователей датируемых первой третью XIII в. Подробная характеристика их надписей была дана А. А. Мединцевой.<sup>3</sup> Можно указать на еще одну эпиграфическую параллель — надписи на серебряном кресте работы мастера Косты, датируемом разными исследователями ■ рамках всего XII в., хотя ■ работах, посвященных палеографическому анализу надписей,

время изготовления сосуда не выходит за пределы первой половины века.<sup>4</sup>

Одним ■ основных аргументов, позволивших А. А. Мединцевой отнести близкие владимирской иконки ■ первой трети XIII в., явилась так называемая «неупорядоченная» орфография Ъ ■ О, рассматриваемая ■ качестве отражения процесса утраты редуцированных гласных.<sup>5</sup> На иконе с Саввой в первой части прозвища преподобного (ТУДЪРЬ) на месте этимологического О также употреблен Ъ, что как будто бы дает основание датировать икону предмонгольским временем. Между тем лингвистический анализ новгородских берестяных грамот позволял А. А. Зализняку уточнить представление об эволюции смещения Ъ и О — «эпоха распространения систем со смещением Ъ, Ь и О, Е начинается раньше (с первой половины XII в.) ■ кончается много позже, чем прежде предполагалось», — в XIV—XV вв.<sup>6</sup> Таким образом, факт «неупорядоченной» орфографии Ъ и О ■ только не может служить надежным датировочным признаком, ■ ■ не всегда связан с процессом падения редуцированных. Подобные нарушения старославянской орфографии, по мнению В. Н. Щепкина, встречаются уже в древней ■■■■ русских рукописях XI в.<sup>7</sup>

Архаичное, типичное для XI—первой половины XII в. начертание многих букв (омега с высокой серединой, правильные треугольные петли Ъ, Р — в строке, В — с равновеликими петлями, Н — с горизонтальной перекладиной), сходство с надписью ■■■ кресте Косты позволяют опустить нижний хронологический рубеж изготовления иконы до середины XII в.

За исключением сланцевой известна лишь еще одна каменная иконка с изображением преподобного — стеатитовая, датируемая XII/XIII—первой половиной XIV в., из наборного диптиха, принадлежавшему ордену Госпитальеров ■ Родосе.<sup>8</sup> На этой небольшой прямоугольной иконе (3,8 × 2,9 см), по характеру резьбы относящейся ■ произведениям провинциальной (?) византийской мастерской, преподобный Савва также представлен по поясу, фронтально, в мантии, скрепленной фибулой; сходна ■ трактовка ликов. Но в отличие от владимирского, на стеатитовом образке преподобный держит в правой руке крест, ■ левая раскрыта перед грудью.

Достаточно многочисленны иконописные композиции наиболее почитаемых преподоб-

ных, прославившихся как духовные учителя ■ наставники, представителей различных форм православного монашества ■ основных центров христианского Востока.

Серия икон XII—XIII вв. с представленной в рост фронтальной фигурой преподобного, со свитком в левой ■ благословляющим или молитвенным жестом правой руки, происходит из монастыря Св. Екатерины на Синае.<sup>9</sup> Особенно близко владимирскому решению лика Саввы ■ иконе XIII в. со сценой Введения во храм ■ фигурами святых — огромный, прорезанный морщинами лоб, три «кустика» курчавых волос, мощный открытый подбородок, короткая раздвоенная борода.<sup>10</sup> Сходная трактовка лика представлена ■ на синайской иконе XII в. из собрания Порфирия Успенского.<sup>11</sup> С этим образом Э. Вакалова сопоставила одно из наиболее ранних сохранившихся фресковых изображений Саввы — в наосе церкви-гробницы Вачковского монастыря (вторая половина XII в.).<sup>12</sup>

Изображения Саввы Освященного особенно часто встречаются ■ стенах сербских храмов XIII—XIV вв., среди наиболее известных — росписи Студеницы, Жичи, Сопочая,<sup>13</sup> Милешевы.<sup>14</sup> Особое внимание к фигуре этого преподобного, помимо стремления иметь в храме образ покровителя общежительного монашества, в не малой степени определялось личностью первого иерарха автокефальной сербской церкви — Саввы Сербского (1169—1237 гг.), который, приняв постриг, взял ■ палестинского преподобного и глубоко почитал его ■ своего духовного учителя. Именно по инициативе архиепископа были расписаны церкви Вогородицы ■ Студенице, церковь ■ звонница в Жиче. Наиболее раннее изображение преподобного — ■ наосе студеницкой церкви (1208—1209 гг.) — исполнено греческим мастером; примечательна веерообразная форма чуть раздвоенной бороды — с открытым подбородком, но смыкающаяся ниже.<sup>15</sup>

По материалам балканских фресок XII—XIV вв., кажется, можно наметить эволюцию трактовки лика преподобного, выражающуюся ■ изменении формы его бороды — от небольшой, раздвоенной, с открытым подбородком, до окладистой, прикрывающей шею и опускающейся на грудь. Возможно, это произошло под воздействием иконографии тезоименитого сербского архиепископа; ■ данном контексте интересно изображение Саввы Освященного се-

редины XIV в. в сопочанской часовне Св. Георгия среди епископов — Григория Богослова, Саввы Сербского, Арсения Сербского — ■ так же ■ епископских одеждах.<sup>16</sup>

Одно из ранних древнерусских изображений Саввы Освященного до Второй мировой войны находилось на северной стене церкви Спаса ■ Нередице (1199 г.).<sup>17</sup> К началу XX в. сохранилась лишь верхняя, по пояс, часть фронтальной фигуры святого с молитвенным жестом правой руки ■ развернутым свитком — в левой. Иконографическое решение лика преподобного близко студеницкому.

Имеются ■ более древние сведения о почти ■ преподобного ■ Руси. Житие Саввы Освященного, составленное Кириллом Скифопольским (ум. ■ 560 г.), наряду с Житиями Антония Великого ■ Евфимия Великого, было известно русским людям в древнеславянском переводе уже в XI в.<sup>18</sup> А. А. Шахматов убедительно доказал, что славянский текст Жития преподобного послужил образцом и основой ■ литературным источником для Нестора, заимствовавшего отсюда при составлении Жития Феодосия Печерского «не только отдельные фразы, но также более или ■ обширные отрывки».<sup>19</sup> В Лавре Саввы Освященного больше года прожил игумен Даниил, совершивший ■ начале XII в. паломничество ■ Палестину ■ оставивший в своем «Житии и хождении» описание монастыря, гробницы преподобного.<sup>20</sup> Вероятно, одним из паломников ■ XII—начала XIII в. были принесены на Русь, в Новгород, частицы гроба Саввы, некогда хранившиеся ■ кресте-реликварии, позднее оказавшиеся ■ Гильдесгейме.<sup>21</sup> В Новгороде же, ■ 1154 г., при архиепископе Нифонте была сооружена единственная в Древней Руси церковь Саввы Освященного.<sup>22</sup>

В целом владимирская иконка является пока единственным произведением мелкой каменной пластики с изображением преподобного Саввы Освященного, найденным на территории Древней Руси. Иконографические особенности позволяют рассматривать эту икону как пример ранней трактовки преподобного, вероятно, больше всего ■ подвергавшейся изменениям ■ восточных центрах византийского искусства.

На второй каменной иконе — стеатитовой односторонней прямоугольной (ее размеры — 2,6—2,7 × 3,7 × 0,5 см) — представлена уникальная для произведений мелкой пластики

сцена Раскаяния Петра, иллюстрирующая финал известного евангельского сюжета о предсказанном Иисусом отречении ученика. Стеатит обгорел, приобрел почти черный цвет, верхний левый угол иконы отколот, есть утраты ■ ■ ■ правом нижнем углу. На рельефном неорнаментированном нимбе, одежде, петухе, капители меньшей колонны сохранились следы позолоты. Икона имеет узкую рельефную рамку с многочисленными мелкими сколами, ■ нижняя часть использована как подиум для фигуры апостола ■ колонн.

Петр представлен в рост, с изображенным фронтально торсом и на три четверти повернутой вправо головой. В ту же сторону развернуты ■ ступни параллельно поставленных босых ног. Немного склоненная голова апостола подпирается раскрытой ладонью правой руки; рука, согнутая в локте ■ поднятая до уровня плеч, в свою очередь, покоится ■ капители колонны. Левая рука также согнута в локте, ее кисть с тонкими с выгнутыми концами пальцев ■ ■ бедре. Несмотря на серьезные повреждения лика, хорошо читаются миндалевидные глаза с рельефным контуром век, страдальчески изогнутые брови, шапка курчавых волос ■ нижний край окладистой бороды.

Скол верхнего угла ■ ■ затронул и фигуру птицы, расположившейся ■ капители более высокой колонны, но утраты в целом незначительны. Изображение петуха, возвещающего о сбывшемся предсказании Иисуса, ■ ■ отличается тщательной проработкой деталей — чуть приоткрытого острого клюва, двойной бородки, мощных ног, мелкого оперения туловища и более крупных перьев хвоста и крыльев. На груди птицы заметны следы потертости рельефа.

С особым мастерством исполнены складки ■ ■ орнаментированная выпуклыми квадратами ■ кайма гиматия ■ короткой, до колен, туники. Переданные двойными штрихами линии складок покрывают всю поверхность одеяний апостола, ■ ниспадающие динамичным зигзагом края гиматия образуют пышную драпировку. Рельеф гиматия над левом плече имеет незначительные повреждения, слегка заглажены кайма туники ■ ■ правым коленом апостола. Декоративное решение драпировки дополняет тонкая гравировка стволов колонн (винтовая и сетчатая), имеющая следы потертости. Ор-

намент капителей ■ ■ баз повторяет декор каймы гиматия и туники.

В правом верхнем углу иконы, по свободному фону, вырезана углубленной линией колончатая кириллическая надпись: ПЕТРЪ. Не имеющее четких хронологических признаков начертание букв, составивших имя апостола, целесообразно сопоставить с надписью на сландеовой иконе. Практически идентичны геометрические Т и П, ■ также Ъ — с треугольной петлей ■ заходящей вправо верхней чертой. В отличие от образка ■ Саввой Освященным, у ~-образного декоративного титла нет орнаментальных завитков; ■ ■ начертание имеет ■ Р, мачта которой, изогнутая посередине, далеко выходит ■ строку. В целом все же можно говорить ■ сходстве надписей владимирских икон, и прежде всего — в использовании ■ обоих случаях декоративного титла.

Истоки, эволюция, различные редакции иконографии сцены Раскаяния Петра, образующей самостоятельную композицию или являющейся финальным эпизодом одной ■ сцен страстного цикла — Отречения Петра, — рассмотрены в работах Н. В. Покровского, Е. К. Редина, Г. Милле.<sup>23</sup> Опираясь, ■ первую очередь, ■ наблюдения Г. Милле и ■ такие детали стеатитового рельефа, как колонны и короткая туника апостола, можно наметить вероятный иконографический прототип владимирской ■ ■.

Сидящий на колонне петух является едва ли ■ древнейшим элементом рассматриваемой композиции,<sup>24</sup> использовавшимся, судя по изображениям IV—VI вв., в основном ■ сцене предсказания Иисусом отречения ученика (рельефы Латеранского саркофага, Врешинского реликвария, плакетки Британского музея, двери римской церкви Санта Сабина, мозаика равеннской церкви Сант Аполлинаре Нуово).<sup>25</sup> Впрочем, в одном ■ ■ ранних вариантов сцены Раскаяния (миниатюра Хлудовской псалтири IX в.)<sup>26</sup> птица располагается на земле, у ■ апостола, как ■ на рельефах многих раннехристианских саркофагов (в сцене предсказания отречения Петра).<sup>27</sup> Наиболее близки владимирскому изображению петуха на колонне в иллюстрированных Евангелиях XI—XII вв. — Парижском ■ Национальной библиотеке (гр. 74), в библиотеке Лаурентина ■ Флоренции (VI.23), Гелатском в Институте рукописей им. Кекеладзе (Q-908) ■ др.<sup>28</sup>



Изображение колонны, служащей опорой скорбящему Петру, известно по ряду памятников XII—начала XIII в. (миниатюры Евангелий — библиотека Лауренциана (VI.23), Гелатском (Q-908), Берлинском (gr. qu 66), росписи Тимотеубани ■ др.),<sup>29</sup> однако, обычно, следуя древней традиции, фигуру склонившегося под тяжестью душевных мук апостола представляли без опоры. Только с середины XIV в. ■ монументальной живописи колонна-подпорка становится почти обязательным элементом сцены (фрески церквей Федора Стратилата ■ Новгороде, Св. Климента в Охриде, Богоматери ■ Матейче ■ др.).<sup>30</sup>

Еще одна иконографическая особенность владимирского варианта «Раскаяния Петра» — короткая туника апостола — также находит себе аналогии среди миниатюр — ■ пергаментных Парижского Евангелия (Paris, gr. 74) второй половины XI в. По ■ Г. Милле, подобное одеяние, обычное для слуг, позволившее Петру остаться некоторое время неузнанным во дворе первосвященника, является одним из признаков эллинистического (антиохийского) прототипа миниатюр этой рукописи.<sup>31</sup>

Таким образом, иконографическим образом автору стеатитовой иконы, вероятно, послужила миниатюра Евангелия, восходящего ■ уже упоминавшимся иллюстрированным Евангелиям XI—XII вв.

Манера исполнения рельефов ■ особенности эпиграфики позволяют отнести иконы со сценой Раскаяния Петра ■ изображением Саввы Освященного ■ произведению одной художественной мастерской, и, по всей видимости, над ■ работал один резчик.

■ целом стиль резьбы владимирских ■ характеризуется сочетанием пластического ■ орнаментально-графического ■ направлений. Если первое определяет скругленность общих контуров, выпуклость ликов и не прикрытых одеждами частей тела, а также фигуры петуха, то для второго, помимо одноплановости композиции, свойственны особые приемы трактовки одеяний, архитектурных ■ иных деталей — в первую очередь так называемые трубчатые складки ■ рельефная кайма. Мастер использует два варианта складок, переданных двоянными штрихами. Почти прямые, жесткие, они образуют ■ поверхности одежд рисунок, который подчас далек от реальных форм (например, складки на плечах Саввы, повторяю-

щие общий контур фигуры, скорее должны были веером расходиться от фибулы). Другие, круглящиеся, обычно с незамкнутыми концами, стремящиеся передать положение тела, группируются ■ основном у локтей ■ ■ бедрах. Сдвоенными углубленными линиями подчеркнуты резчиком ■ обнаженные колени Петра, и складки ■ ладонях Саввы. Неподвижная или ниспадающая динамичными зигзагами рельефная кайма — ооконтурная полоса выпуклых прямоугольников — являлась, судя по активному ее использованию ■ композициях обеих икон, излюбленным орнаментальным приемом резчика. Детальная проработка усложненных изгибов каймы, определяющих весь рисунок драпирующихся частей одежд, демонстрирует высокий технический уровень мастера и служит его своеобразным личным клеймом, знаком «мастера рельефной каймы».

Глубокое знание иконографии, профессиональные навыки резчика по камню, одинаково уверенно использующего породы различной твердости, тончайшая пластическая передача ликов ■ жестов, духовная мощь и лаконичная простота образов, специфический материал (стеатит) и техника золочения камня — все эти черты икон из Владимира выдают руку греческого мастера. Кириллические же надписи ■ являются признаком работы ■ заказа, выполненной, вероятно, на Руси. По данным археологии ■ эпиграфики, иконы следует датировать в пределах второй половины XII в. — 1238 г. Учитывая то обстоятельство, что некоторые стилистические особенности рельефов — удлиненные тонкие пальцы с выгнутыми кончиками, сложные зигзагообразные края драпировок ■ сочетании с прямыми ■ изогнутыми «трубчатыми» складками — находят параллели среди фресковых ■ мозаичных изображений позднекомниновского периода (храмы ■ Старой Ладоге, Курбинове, Монреале, Торчелло ■ др.), время исполнения икон, по видимому, можно ограничить последней третью XII—началом XIII в.

Сопоставив владимирские рельефы с произведениями византийской мелкой пластики, нетрудно убедиться, что для вещей, исполненных мастерами империи до ■ XIII в., ■ характерны ни «трубчатые» складки, ■ рельефная кайма. По данным Й. Калаврезу-Максейнер, подобная трактовка драпировок ■ является ■ стеатитах лишь в палеологовское время; XIII ■ датируется ею ■ единствен-

ная, весьма среднего уровня икона с рельефной каймой.<sup>32</sup> Между тем так называемое «жемчужное» обрамление нимбов, а также одежд (особенно лоратных облачений) и аксессуаров (тронов, книг и др.) является достаточно обычным для прикладного искусства Византии X—XII вв. орнаментальным мотивом. «Жемчужная» кайма представлена, в частности, ■ рельефах таких разнородных произведений, как парижская пластина из слоистой кости с изображением коронуемой Христом императорской четы — Романа II и Евдокии, бронзовый литой триптих (Богоматерь с младенцем и святыми) из собрания Музея Виктории и Альберта в Лондоне, серебряный ковчег Константина Дуки ■ Оружейной палаты, моливдовул императрицы Евфросинии (ГЭ).<sup>33</sup> Подобное же решение нимбов встречается и на стеатитах.<sup>34</sup> О том, что манера передачи драпирующихся одежд «трубчатыми» складками сложилась ■ комниновское время, свидетельствуют, помимо владимирских ■ еще двух византийских иконок, также найденных на территории Древней Руси (киевский стеатит со сценой Уверения апостола Фомы, обломок иконы из Новгорода с изображением свяителя),<sup>35</sup> и точно датированные ■ рельефы на фасадах Успенского (1158—1160 гг.) ■ Дмитриевского (1194—1197 гг.) соборов Владимира, церкви Покрова на Нерли (1165 г.).<sup>36</sup>

Владими́ро-сузда́льская фасадная скульптура представляет широкий сравнительный материал для изучения основного орнаментального мотива владимирских икон — рельефной каймы. «Жемчужная» отделка одежд, тождественная кайме из выпуклых прямоугольников, появляется лишь ■ рельефах Георгиевского собора Юрьева-Польского (1230—1234 гг.),<sup>37</sup> тогда как для изображений ■ храмах Владимиром наиболее характерна гладкая оконтуренная полоса, хотя встречается ■ кайма ■ выпуклых колец или косых рельефных штрихов,<sup>38</sup> последние два варианта определяют декор изображений на фасадах церкви Покрова ■ Нерли ■ четырехликой капители из Боголюбова.<sup>39</sup> То обстоятельство, что «трубчатые» складки ■ «жемчужная» кайма встречаются вместе только на рельефах Георгиевского собора, не следует рассматривать как свидетельство относительно позднего (20—30-е годы XIII в.) исполнения владимирских образов. В контексте общего развития каменной пластики не столь важно, какой вариант орнамен-

тации каймы был избран резчиком. Более существенным является сам факт широкого использования подобной отделки изображаемых одежд святых, свойственной скорее парадным облачениям императоров или архангелов, чем монашеской мантии ■ костюму слуги. Сочетание же обоих приемов рельефной трактовки одежд дают уже памятники 60-х годов XII в. — владимирский Успенский собор и церковь Покрова на Нерли.

Открытие во Владимире каменных икон со сценой Раскаяния Петра ■ изображением предподобного Саввы Освященного имеет решающее значение для исследования наиболее яркого течения ■ домонгольской мелкой пластики, представленного рельефами с изображением Распятия (Князя Гора), князей Бориса и Глеба из рязанского Солотчинского монастыря, Богоматери Никопеи с архангелами и князьями Борисом ■ Глебом (ГРМ), Симеона Столпника и Ставрокия ■ Новгорода, Дмитрия Солунского ■ Каменец-Подольского и Новгорода.<sup>40</sup> Эти вещи впервые были сгруппированы Т. В. Николаевой, посчитавшей их продукцией южнорусской (киевской) художественной мастерской первой трети XIII в.;<sup>41</sup> аналогичной точки зрения придерживается и В. Г. Пуцко («группа мастера Распятия».)<sup>42</sup> По мнению ■ А. В. Рындиной, рязанская икона ■ образок с Симеоном ■ Ставрокием имеют среднерусское происхождение ■ датируются концом XIII—началом XIV в.<sup>43</sup> Помимо анализа объединяющих черт манеры исполнения рельефов и эпитафийки, Т. В. Николаевой была намечена ■ внутренняя хронология группы; ее тезис о более ранней дате изготовления иконы с Симеоном и Ставрокием, по сравнению с рязанской, поддержала и А. В. Рындина.<sup>44</sup> А. А. Медынцевой, в свою очередь, была развита идея Т. В. Николаевой о почерковом сходстве надписей ряда икон.<sup>45</sup>

Владимирские находки, бесспорно, по основным признакам (эпиграфика, трактовка облачений) стоят ■ одним ряду с произведениями этой группы. Более того, икона с Саввой ■ кающимися Петром позволяют, исходя из тенденции нарастания орнаментальности в раздельке плоскости, хронологически упорядочить эту группу. Вероятно, автор владимирских икон стоял у истоков данного направления в домонгольской каменной пластике, разработав его главные принципы: использование «труб-

чатых» складок и рельефной каймы из окон-  
туренной полосы прямоугольников при пере-  
даче одежд и употреблении декоративного  
титла. Именно подобные титла следует считать  
группообразующим эпиграфическим призна-  
ком.<sup>46</sup> Видимо, как ■ ■ ■ случае с рельефной  
каймой, употребление неуместного по прави-  
лам орфографии титла определялось стремле-  
нием резчика придать изображению особую  
парадность.

Наиболее близка владимирская новгород-  
ская икона с Дмитрием Солунским, далее в  
условном хронологическом порядке следуют  
рельефы с изображением Димитрия Солунско-  
го (Каменец-Подольский), Симеона и Ставро-  
кия, Распятия, Богоматери Никопей, Бориса  
■ Глеба. Хорошо прослеживаемая эволюция  
заданной «мастером рельефной каймы» испол-  
нительской манеры (появление дополнитель-  
ной орнаментации одежд кружками, штрихов-  
кой «в елочку» ■ косую клетку, растительны-  
ми элементами; упрощение зигзага каймы),  
вероятно, не выходит за рамки домонгольского  
периода: городище Князя Гора прекратила  
свое существование в результате нашествия, о  
создании рязанской иконы, видимо, ■ позднее  
30-х годов XIII в. косвенно свидетельствует  
бесспорная близость шиферных изображений  
князей (особенно ликов и общей схемы трак-  
товки одеяний) белокаменным рельефам фриза  
северного фасада Дмитриевского собора.<sup>47</sup>

Тот факт, что на территории Центральной  
■ Северо-Западной Руси обнаружено большин-  
ство произведений этой группы, в том числе  
и самые ранние вещи, подтверждает мнение  
А. В. Рындиной о среднерусском происхожде-  
нии икон. Возможно, деятельность «мастера  
рельефной каймы» и его первых учеников при-  
ходится на эпоху великого князя Всеволода  
Большое Гнездо, а саму мастерскую следует  
локализовать во Владимире ■ Клязьме. Веро-  
ятно, представители мастерской принимали  
участие ■ в создании рельефов Дмитриевского и  
Георгиевского соборов.

Манера резьбы школы «мастера рельефной  
каймы» оказала серьезное влияние не только  
на резчиков домонгольского времени, ориен-  
тировавшихся на ее приемы трактовки одея-  
ний,<sup>48</sup> но и явно прослеживается на иконках  
XIV в. из Новгорода ■ Центральной Руси.<sup>49</sup>  
Сами же каменные иконы со сценной Распятия  
Петра и изображением преподобного Саввы Ов-  
вещенного — это первые произведения мелкой

пластики Владимиро-Суздальской Руси, сопо-  
ставимые по своему художественному уровню  
с признанными шедеврами белокаменной ар-  
хитектуры ■ фасадной скульптуры, фресками  
Дмитриевского собора, суздальскими Златыми  
вратами.

\* \* \*

Клад<sup>\*</sup> был обнаружен ■ том же жилище,  
что ■ каменные иконки, на дне подвала, в  
небольшой ямке. Вещи находились в двух бе-  
рестяных свертках, перевязанных веревками  
и уложенных ■ яму друг ■ друга.

■ верхнем, меньшем пакете оказалась се-  
ребряная чаша — полусферическая (диаметр  
венчика — 12 см), на конусовидном поддоне  
(диаметр основания — 6 см, высота —  
3,5 см), шов соединения прикрывал узкий ре-  
бристый пояс. Поддон под тяжестью запол-  
нения подвала вдавился внутрь чаши, ■ вы-  
сота до деформации достигала 8 см. На дне  
сосуда выгравировано изображение шагающего  
грифона. Невысокий прямой каннелированный  
венчик подчеркивался каймой чеканных четы-  
рехлепестковых розеток, под которой по тулову  
чаши были выгравированы шесть пальметт.  
Две ■ них, тщательно исполненные ■ рас-  
положенные на одной оси, вероятно, изначально  
украшали чашу, остальные нанесены позднее  
менее искусным мастером. Гравированным ге-  
ометрическим орнаментом украшен и внешний  
край основания поддона. На розетках, перво-  
начальных пальметтах, гравировке поддона  
сохранились остатки позолоты. В контексте  
рассматриваемогоклада чашу с грифоном, по-  
видимому, правомерно атрибутировать как  
потир — литургический сосуд. Аналогичные  
по форме серебряные чаши происходят из кла-  
дов, найденных в Киеве (1876 г.), Чернигове  
(1889 г.), Эльзкарлебу (1717 г.), а также из  
кургана у Таганчи.<sup>50</sup>

Во втором берестяном свертке обнаружены  
два серебряных энколпиона, четыре каменных  
крестика-«корсунчика», серебряное ожерелье,  
завернутый ■ расшитую шелковую ткань кусок  
ладана, сложенный из семи серебряных иконок  
с изображениями, выполненными ■ технике  
перегородчатой эмали.

\* Предлагаемое описание вещей клада следует рас-  
сматривать в ■ ■ ■ его предварительной публикации.

Большой энколпион (7,6 × 10,9 см, без оглавия) был помещен в чехол, сделанный из двух трапециевидных кусков ткани, обе стороны которого украшали тисненые позолоченные серебряные бляшки, образующие шестиконечный процветший крест на лицевой стороне и голгофский — на оборотной. Энколпион снизу вдевался в чехол и, за исключением бусины-ушка, был им прикрыт. В оглавии сохранились остатки гайтана — сложенной вдвое тесьмы.

Энколпион принадлежит к широко распространенному в Древней Руси типу рельефных крестов-складней с изображением Распятия на лицевой створке и Богоматери с младенцем — на оборотной. Их производством обычно связывают с Киевом и его округой, датируются кресты, как правило, XII—началом XIII в., хотя встречаются и экземпляры XI в.<sup>51</sup> Энколпион был отлит с использованием каменной формы, изображения выполнены в очень высоком рельефе, позолочены. Все рельефы подписные. В боковых медальонах лицевой створки — Богоматерь и Иоанн Богослов, в верхнем — Иоанн Предтеча. В медальонах оборотной створки изображены святые воины — Георгий, Дмитрий, Нестор (?).

Энколпион был заполнен коричневой тесьмой, имевшей крестовидное углубление и остатками — фрагментами хранившейся реликвии.

Серебряный энколпион меньших размеров (4 × 6,9 см, без оглавия) находился в мешочке с затяжной горловиной из золототканой тесьмы. Рельефный складень принадлежит к достаточно редкому типу, по форме напоминает так называемые «скрийские» энколпионы: четырехконечные, с немного расширяющимися концами. Оглавие того же типа, что и у большого креста — биконическая поля с ребристыми поясками бусина. Энколпион не раскрывается — штифт замка в древности был расклепан.

Изображения выполнены в высоком рельефе, сопровождаются надписями, местами сохранилась позолота. Поверхность креста серьезно корродирована, что, безусловно, искажило первоначальный вид рельефов обеих створок. Всю плоскость лицевой створки занимает «Распятие». Вертикальная часть креста с монограммой Христа и титулом «НИКА» не поместились на верхней ветви энколпиона, и она получила дуговидное завершение, за пределы

нижней ветви — полочка со ступнями Христа. Под рельефом выделенной поперечной крест — поясняющая кириллическая надпись: РАППАТНЕ (Распятие). На оборотной створке представлена сцена Вознесения — Богоматерь типа Оранты, с руками, поднятыми перед грудью, и простирающие к ней руки архангелы Михаил и Гавриил.<sup>52</sup> Манера исполнения (большоголовые фигуры с крупными кистями) и иконографический тип Богоматери датируют энколпион концом XII — первой третью XIII в.

Вместе с крестом в мешочек, по-видимому, было положено ожерелье из серебряных позолоченных предметов: восьми крестовидных с криволинейными завершениями подвесок,<sup>53</sup> десяти полых ребристых бусин и литой круглой (3,5 см) с массивным ушком для подвешивания иконки. Фронтальное изображение архангела (вероятно, это Михаил) в лоратных одеждах, с лабарумом и сферой, относится к хорошо разработанному византийскому искусству иконографическому типу, многократно воспроизведенному, в частности, на рельефах змеевиков.<sup>54</sup> Фигура окантована двойным рельефным ободком с поперечной насечкой, по его внутреннему полю идет нечитаемая надпись, — по-видимому, трисвятая. На оборотной стороне — гравированное изображение процветшего шестиконечного креста и монограмма Христа с переставленными буквами.

Складень состоял из серебряных позолоченных иконок — прямоугольных пластинок, загнутые края которых образовали бортик высотой 2—3 мм; размеры немного выпуклой лицевой стороны — 2,4—2,5 × 6,2—6,3 см. Контуры заполненных эмалью лотков не идентичны, но, вероятно, при их изготовлении использовался один шаблон; перегородки сделаны из серебра и золота. Эмаль местами выкрошилась или корродирована, но в целом хорошей сохранности. Цветовую гамму составляют восемь тонов: синий, красный, бирюзовый, желтый, белый, черный, телесный, светло-охристый.

В бортиках иконок имелись отверстия для крепления к тканой основе, однако образки были приклеены к семи дощечкам. Последние оказались спшитыми между собой нитями (на оборотной стороне прослеживаются три линии стежков — отверстия). На свободном поле дощечек, образуя орнаментальную рамку, были также приклеены 33 серебряные позолоченные тисненые бляшки — «S»-образные в форме

двойного трилистного крина. Бляшки, как ■ иконки, имели отверстия по краю, т. е. первоначально их использовали ■ качестве нашивных украшений. Сходные «S»-образные бляшки окаймляют медальоны с эмалевыми и гравированными изображениями ■ деисусной композиции на оплечье саккоса московского митрополита Алексея (середина XIV в.).<sup>55</sup> Известны ■ бармы царя Алексея Михайловича в виде матерчатого оплечья с нашитыми кнотцами, составляющими Деисус.<sup>56</sup> По-видимому, рассматриваемые иконки и бляшки также первоначально украшали оплечья княжеского облачения или одеяния церковного иерарха.

Представленные на иконках фигуры Иисуса ■ избранных святых даны в рост, фронтально, на подножиях. Обычных для эмалевых изображений сопроводительных надписей ■ иконках нет.

В центре композиции — Иисус: в бирюзовом хитоне с красно-белой полосой клава, ■ синем гиматии ■ красной каймой. Правая рука представлена ■ благославляющим жестом, левая, закрытая складками гиматия, удерживает Евангелие.

Иисуса окружают фигуры святых ■ мучеников в княжеских шапках, — по всей видимости, ■ Борис ■ Глеб. По правую от Христа руку изображен, вероятно, св. Борис. Он в бирюзовой тунике, украшенной городчатым орнаментом, с сине-красно-белой полосой клава, красно-желто-охристой каймой по подолу ■ красно-желтым поручем, скрепленный ■ правом плече красно-синей круглой фибулой ■ плащ — синий с красной окантовкой ■ белыми сердечками, имитирующими листья плеща. Сапоги красные, ■ со светло-охристой опушкой, белой тульей и красным «Y»-образным украшением тульи. Складки плаща переданы не только продольными перегородками, ■ и изломом нижнего контура каймы. Нимб и подножие ■ желтые с красным контуром, подножие дополнительно орнаментировано синими треугольниками. Левая рука святого прикрыта плащом, в правой — мученический крест (белый). Под рукой, ■ тунике, показан, по-видимому, сине-красно-белый прямоугольник тавлиона, который должен располагаться на плаще.

Изображение св. Глеба мало отличается от облика брата — те же черты лица (чуть изогнутые светло-охристые брови, длинный прямой нос с раздутыми ноздрями, сведенные к

носу черные зрачки глаз, красные губы сердечком, светло-охристые волосы), идентичный костюм, но у Глеба чуть пышнее прическа, иное украшение тульи княжеского головного убора (красная точка с синим каплевидным наверху), другая цветовая гамма канвы подола туники (красно-сине-белая), меньше сердечек на плаще ■ треугольничка на подножии.

Фигура апостола Петра располагалась по правую руку от Бориса. Он изображен ■ бирюзовом, с красной каймой хитоне, в синем гиматии, правая рука — с молитвенным жестом, ■ левой — свиток. Нетрадиционен выбор парного ему святого — это, видимо, Николай Мирликийский. Свяtitель представлен в епископских одеждах: ■ белом омофоре с красной каймой и охристыми крестами, в синей с широкой бело-красной каймой и красной горловиной фелони, в длинном бирюзовом подрizнике, из-под которого едва виднеются красные сапоги. Правая рука дана в благославляющем жесте, скрытая фелонью левая поддерживает Евангелие. Если эта пара святых не образовалась случайно, при компоновке складня, то, возможно, присутствие ■ сочетание изображений апостола и святителя ■ складне объясняется патронимическим характером фигур.

Композиция замыкает фигуры молодых святых воинов-мучеников. По прическам — копне кудрявых волос, едва прикрывающих уши, и длинным прямым зачесанным ■ ушаи прядям воины атрибутируются как Георгий и Димитрий. На святых бирюзовые туники, синие плащи с орнаментом ■ виде вьюна с белыми ■ желтыми почками, красные сапоги. У обоих ■ правой руке — мученические кресты, левая скрыта под плащом. Как ■ ■ изображениях святых князей, прямоугольнички тавлионов оказались на туниках.

Уверенное владение техникой расположе- ■ перегородок, свободное варьирование манеры передачи одежд (геометрическая ■ орнаментальная),<sup>57</sup> хорошее ■ иконографических особенностей святых, богатая цветовая гамма как будто выдают руку византийского мастера. Настораживает лишь недоразумение ■ тавлионом — даже на таких неумело выполненных изображениях воинов, как пара колтов ■ владимирского клада 1865 г.,<sup>58</sup> они на положенном месте. В целом ■ складня — уникального портативного иконостаса — ■ уверенно отнести к лучшим произведениям

эмальерного искусства, найденным на территории Древней Руси.

Культовый характер вещей клада и ряда других предметов, найденных на усадьбе,<sup>59</sup> позволил предположить, что ее владельцем являлся священнослужитель. Примечательно то, что по археологическим данным был сделан вывод о существовании на территории двора мастерской, по-видимому, занимавшейся изготовлением церковной утвари. Таким образом, исследуемая усадьба древнего Владимира

может служить аналогом известной новгородской усадьбы художника — священнослужителя второй половины XII—начала XIII в. — Олисея Гречина.<sup>60</sup> Помимо предоставления важной информации об исторической топографии и социальном статусе жителей одного из районов блистательной столицы Северо-Восточной Руси первой трети XIII в. раскопки серьезно расширили источниковую базу исследования древнерусского прикладного искусства, его связей с византийской художественной средой.

<sup>1</sup> Жарнов Ю. Э. Раскопки в «Ветчаном городе» // АО 1993 г. М., 1994; Он — Раскопки во Владимире, «Ветчаном городе» // АО 1994 г. М., 1995; Он же. Раскопки усадьбы в «Ветчаном городе» Владимира // АО 1995 г. М., 1996.

<sup>2</sup> Жития святых, на русском языке — по рукописи Четых-Миней св. Димитрия Ростовского. М., 1906. Кн. 4. С. 131—133. Репр. изд. — М., 1993.

<sup>3</sup> Мединцева А. А. Подписные шедевры древнерусского ремесла: Очерки эпиграфики XI—XIII вв. М., 1991. С. 110—125 (далее — Мединцева, 1991).

<sup>4</sup> Там же. С. 100—106.

<sup>5</sup> Там же. С. 120.

<sup>6</sup> Янин В. Л., Зализняк А. А. Новгородские грамоты на бересте. М., 1986. С. 103.

<sup>7</sup> Щепкин В. Н. Русская палеография. М., 1967. С. 118.

<sup>8</sup> Hetherington P. Byzantine Steatites in the Possession of the Knights of Rhodes // The Burlington Magazine. London, 1978. Т. 120, № 909. P. 811—820. Fig. 31; Kalavrezou-Maxeiner J. Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985. P. 180—184. Fig. 102 (далее — Kalavrezou-Maxeiner, 1985).

<sup>9</sup> Sotiriou G. M. Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1956. Т. 1. Fig. 62, 139, 141, 180 (далее — Sotiriou, 1956); Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев, 1912. Вып. 1. С. 12—13, рис. 18 (далее — Петров, 1912); Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. Табл. 334.

<sup>10</sup> Sotiriou, 1956. Fig. 180.

<sup>11</sup> Петров, 1912. С. 12—13. Рис. 18.

<sup>12</sup> Бакалова Е. Бачковската костница. София, 1977. С. 95, 98—99, 144—145. Рис. 146.

<sup>13</sup> Petković V. R. La peinture serbe du Moyen Age. Beograd, 1934. Т. 2. Р. 8, 11, 12, 21, 52. Табл. II (далее — Petković, 1934).

<sup>14</sup> Радојич С. Милешева. Београд, 1971. С. 83—85. Табл. 48.

<sup>15</sup> Petković, 1934. Табл. II.

<sup>16</sup> Ђурић В. Ј. Свети Сава Српски — новий Игнатје Богоносци и други Кирил // ЗЛУВ. 1979. № 15. С. 100.

<sup>17</sup> Мисоедов В. К. Фрески Спасо-Нередицы. Л., 1925. Табл. XLII-2.

<sup>18</sup> Шахматов А. А. Несколько слов — Несторовым Жития Феодосия // ИОРЯС. 1896. Т. 1, кн. 1. С. 46—65 (далее — Шахматов, 1896).

<sup>19</sup> Шахматов, 1896. С. 50.

<sup>20</sup> ППС. СПб., 1883. Т. 1, вып. 3. С. 53—56.

<sup>21</sup> Шляпки И. А. Русский крест XII в. в Гильдесгейме // Вестник археологии и истории. СПб., 1914. Вып. 22. С. 36—45.

<sup>22</sup> Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950. С. 29; Полухожинова М. Д. Раскопки церкви Саввы Освященного в Новгороде // СА. 1965. № 1.

<sup>23</sup> Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. 308—309 (далее — Покровский, 1892); Редин Е. К. Мозаики равенских церквей. СПб., 1896. С. 114—116. Рис. 29 (далее — Редин, 1896); Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos: 2<sup>e</sup> ed. Paris, 1960. P. 345—360 (далее — Millet, 1960).

<sup>24</sup> Millet, 1960. P. 353.

<sup>25</sup> Volbach W. F. Early Christian Art. London, 1961.

Fig. 89, 98, 103; Редин, 1896.

<sup>26</sup> Щепкина М. В. Миниатюра Хлудовской псалтыри: Греческий иллюстрированный кодекс IX в. М., 1977. Л. 38 об.

<sup>27</sup> Покровский, 1892. С. 115.

<sup>28</sup> Millet, 1960. P. 353, 360. Fig. 368, 373; Покровский, 1892. Рис. 152; Покровский Н. В. Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII в. СПб., 1887. С. 27, 35, 43 (далее — Покровский, 1887).

<sup>29</sup> Millet, 1960. P. 360; Покровский, 1887. С. 35, 43; Привалова Е. Л. Росписи Тимотеубани: Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1980. С. 69, 213—214. Рис. 25.

<sup>30</sup> Millet, 1960. P. 354—358.

<sup>31</sup> Millet, 1960. P. 353.

<sup>32</sup> Kalavrezou-Maxeiner, 1985. P. 45. Fig. 106.

<sup>33</sup> Лихачева В. Д. Искусство Византии IV—XV вв. Л., 1986. С. 196; Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. М., 1978. Рис. 21, 23, 51; Bank A. L'Art Byzantin dans les musées de l'Union Soviétique. London, 1977. Fig. 205—206, 249.

<sup>34</sup> Kalavrezou-Maxeiner, 1985. Fig. 21—23, 24a, 30—31.

<sup>35</sup> Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня: XI—XV вв. М., 1983. Кат. 35, 94 (далее — Николаева, 1983).

<sup>36</sup> Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси: XII в. Владимир. Боголюбково. М., 1969 (далее — Вагнер, 1969).

37 Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси: Юрьев-Польской. М., 1964. Табл. III, XIV, XVII, XIX и др.

38 Вагнер, 1969. Рис. 61, 62, 68, 69, 153, 154, 160, 180, 181, 157 и др.

39 Вагнер, 1969. Рис. 54, 87, 90, 105 и др.

40 Николаева, 1983. Кат. 20, 30, 32, 33, 36, 38.

41 Николаева Т. В. Каменная иконка, найденная в Новгороде // ПКНО, 1974. М., 1975 (далее — Николаева, 1975); Николаева, 1983. С. 20—23.

42 Луцко В. Г. Киевская сюжетная пластика малых форм (XI—XIII вв.) // 360 страниц посвящен на Божко Бабич. Прилпн, 1986. С. 176—177.

43 Рындина А. В. Древнерусская мелкая пластика: Новгород и Центральная Русь XIV—XV вв. М., 1978. С. 30—43 (далее — Рындина, 1978).

44 Николаева, 1975. С. 222; Рындина, 1978. С. 41.

45 Мединцева, 1991. С. 111—125.

46 Правда, орнаментальное титло отсутствует на иконе «Богоматерь Никопея» — имеется на фрагменте иконы из Новгорода, не включенной в рассматриваемую группу.

47 Вагнер, 1969. Рис. 248, 264, 266.

48 Николаева, 1983. Кат. 22, 37, 39, 279, 355 и др.

49 Рындина, 1978. Рис. 4—8, 20 и др.

50 Даркевич В. П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.). М., 1966. Кат. 13, 26; Наследие варягов — диалог культур. Стокгольм; Москва, 1996. С. 74—76.

51 Зоценко В. Н. Об одном древнерусских энколпионов // Древности Среднего Поднепровья. Киев, 1981.

52 Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 357—367.

53 Подвески подобной формы, но тисненые, обнаружены в кладах из Владимира (1865 г.) и у с. Крес-Тульской губернии (1876 г.); Корзухина Г. Ф. Русские клады IX—XIII вв. М.; Л., 1954. С. 140—141, 146. Табл. LX (далее — Корзухина, 1954).

54 Николаева Т. В., Чернецов А. В. Древнерусские амулеты-змеевики. М., 1991. С. 40—57.

55 Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII вв. Л., 1971. С. 83.

56 Макарова Т. И. Пергородчатые Древней Руси. М., 1975. С. 83.

57 Там же. С. 14—15.

58 Корзухина, 1954. С. 146.

59 Помимо клада и двух каменных икон, на территории усадьбы обнаружены два энколпиона, две иконки, хорос, колокол, сделанные бронзы, серия натальных крестов (по пять — бронзовых). Из погибших в пожаре 1238 г. жилых построек происходит около 50 бронзовых деталей переплетов не менее чем четырех книг, скорее всего религиозного содержания (переплет одного из манускриптов украшал бронзовый крестовидный накладкой).

60 Колчин Б. А., Хорошев А. С., Янин В. Л. Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981.

Yuri Zharnov, Valentina Zharnova (Vladimir)

## WORKS OF DECORATIVE AND APPLIED ART FROM EXCAVATIONS IN VLADIMIR

### Summary

Since 1993 on the site of the old town in the eastern part of Vladimir-on-Klyazma archaeologists have been studying an estate destroyed in February 1238. Among the numerous and varied finds which characterise the material culture of this early Russian town in the first third of the 13th century several specimens of decorative and applied art which show a high quality of execution, namely, two small stone icons and some items from a unique mediaeval Russian trove consisting entirely of objects for Christian worship.

The slate icon (4.7 × 5.6 × 0.7 cm) bears a half-length representation of St Sabas, the founder of the famous monastery in Palestine. He is portrayed strictly en face in monk's robes. The fingers of his right hand joined in a gesture of blessing convey the monogram of Christ; his left hand is holding a scroll. On either side of the figure is a vertical inscription in Cyrillic.

The steatite icon (2.7 × 3.7 × 0.5 cm) shows the scene of «Peter's Repentance». The icon has been damaged by fire. Peter is depicted full length, leaning on the capital of a column. He is gazing at a rooster asleep on the capital of a higher column. The apostle is wearing a short tunic and himation. In the upper righthand corner is the vertical inscription «PETER» in Cyrillic.

The trove, which was found in the cellars of the central dwelling on the estate, includes some silver objects, a chalice, two encolpia, a necklace, a

folding icon with seven images executed in cloisonne enamel, and also four stone «korsunchik» crosses and ■ piece of incense.

The silver hemispherical chalice (diameter — 12 cm, height — 8 cm) is engraved with ■ gryphon walking on the bottom. Along the rim runs a band of chased four-petalled rosettes with six palmettes engraved beneath it. The outer edge on the base of the chalice's cone-shaped stem is engraved with ornament.

The large silver-gilt encolpion (7.6 × 10.9 cm) is a fine specimen of the widespread type of relief folding icon-crosses with the Crucifixion ■ the front and the Virgin and Child on the reverse. The side medallions on the front panel depict the Virgin and St John the Divine, with John the Baptist on the upper medallion. The medallions on the reverse panel show the warrior saints, SS George, Demetrius and Nestor (?). All the reliefs are inscribed with the names.

The smaller encolpion (4.1 × 7.4 cm) resembles the so-called «Syrian» encolpia in form, the ends of the arms of the cross being slightly flared. The whole surface of the front panel is taken up by the Crucifixion. There is an explanatory inscription in Cyrillic under the relief cross-bar on the cross. The whole vertical axis of the reverse panel is taken up by the Virgin Orans with arms upraised before her. The side branches bear half-length profile figures of the archangels Michael and Gabriel with arms outstretched towards the Virgin.

The necklace consisted of eight cruciform pendants with wedge-shaped tops, ten ribbed beads and ■ circular icon (3.5 cm in diameter). The front bears ■ relief portrayal of the Archangel Michael (?) in lorate robes, with ■ labarum and sphere; the reverse is engraved with ■ six-branched flowering cross and Christ's monogram.

The folding icon consisted of seven silver-gilt icons (6.3 × 2.5 cm) executed in cloisonne enamel technique. The icons show Christ, SS Boris and Gleb, the Apostle Peter and St Nicholas, and the warrior saints St George and St Demetrius. The figures of Christ and the saints are full length and frontal on pedestals. The enamel is well preserved. The colour range consists of eight tones: dark blue, red, turquoise, yellow, white, black, flesh tint and light ochre. The icons were glued to seven small boards fastened to one another; thirty-three silver-gilt embossed plates were also stuck to the free margin of the boards, forming an ornamental frame.

The set of objects discovered during archaeological excavations, mainly small stone and enamelled items, considerably extends the source base for the study of mediaeval Russian applied art of the 12th to the first third of the 13th century and its connections with Byzantine artistic culture.



# ТЕМА ТЕОФАНИИ В ТРУДАХ А. Н. ГРАБАРА И ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ ЕВЛОГИЙ ИОАННА БОГОСЛОВА

В. Н. Залесская (Санкт-Петербург)

В настоящее время нами выявлены пять групп ранневизантийских евлогий Иоанна Богослова, связанных с его культом.<sup>1</sup> Эта атрибуция была бы невозможна без использования того огромного фактического материала и его оригинальной интерпретации, которую содержат трехтомная монография А. Грабара<sup>2</sup> о раннехристианских мучениках и его книга об ампулах Монцы и Боббио.<sup>3</sup> Особенно плодотворной для нашей цели оказалась идея ученого о связи структуры мученика и идеи теофании в апокалиптическом аспекте.

Из многих памятных мест Малой Азии, посещаемых паломниками, первенствующая роль принадлежала Эфесу. Этот город упоминается в различных по времени раннесредневековых путешествиях пилигримов, от знаменитого «Peregrinatio ad loca sancta» аббатисы Этерии конца IV в. и до «Путника» Антонина Плацинция конца VI в.<sup>4</sup> Многократно перестраивавшаяся знаменитая базилика Св. Иоанна возникла на месте мученика IV в. и просуществовала до 1304 г., когда была превращена в мечеть.<sup>5</sup> Перед алтарем храма, над крестообразной по форме могилой, по преданию, вырубленной в скале самим Иоанном Богословом, был воздвигнут киворий. Средневековый Эфес был прославлен не только мучеником Иоанна. После собора 431 г. в городе была возведена церковь, посвященная Богородице. Грот семи эфесских отроков был третьей достопримечательностью города. Известно достаточное количество ранневизантийских, так относящихся к X—XII вв. евлогий-обrazов, связанных с культом семи отроков; среди них значительное место занимают византийские и древнерусские змеевиды. Христианская легенда, прообразом которой явля-

ся миф о спящем Эндимионе (его грот, по легенде, находился около Эфеса), получила распространение и в мусульманской среде, талисманы с исламизированными именами отроков со времени развитого средневековья и до наших дней пользуются огромной популярностью во многих странах Ближнего Востока.<sup>6</sup>

Среди ампул, небольших флаконов, сосудов для освященного масла или воды, связь которых с Малой Азией общепризнана,<sup>7</sup> имеется группа предметов с изображением на одной стороне стоящего между двумя стилизованными деревьями персонажа в длинной одежде, с книгой в руках. Противоположную сторону занимает сидящий и пишущий святой. Характерные позы обоих персонажей, их иконография, детали композиций (форма попитра, кодекса и стилизац. в руках пишущего) позволяют, несмотря на отсутствие надписей, увидеть в этой паре хорошо известную византийским миниатюрам сцену — Иоанн Богослов диктует Писание своему ученику Прохору.<sup>8</sup> Деревья, окружающие Иоанна, — пальмы, символизирующие бессмертие, — обычные атрибуты этого евангелиста, равно как и Богоматери. По археологическим данным, такие ампулы не выходят за пределы VI в., что подтверждают находки двух аналогичных экземпляров в Сардах. Верхней датой служит 615 г. — год гибели города.<sup>9</sup> Композиция «Иоанн Богослов, диктующий Прохору» известна только по миниатюрам, датируемым не ранее X в., доиконоборческие образцы, представлявшие, вероятно, христианскую версию классической античной композиции, состоящей из пишущего поэта и вдохновляющей его музы, до нас не дошли. Косвенным подтверждением существования являются западноевропейские миниатюры VIII в. с аналогичными сюжетами. Таким образом, цен-



Ампула с изображением Иоанна Богослова. Глина.  
VI в. ГЭ



Ампула с изображением Пророка. Глина.  
VI в. ГЭ

ность этой группы ампул состоит прежде всего в том, что представленные на них сюжеты являются наиболее ранними иконографическими изводами одной классических композиций развитого византийского искусства. Спорными остаются вопросы, в том, происходило ли это событие в Эфесе или на острове Патмос, и идет ли речь о записи Апокалипсиса или Евангелия. Согласно приписываемому Пророку апокрифическому «Хождению Иоанна Богослова», действие происходит на Патмосе, где Иоанн получает не только Откровение, но и создает Евангелие, пергаменная копия которого затем была перенесена в Эфес.<sup>10</sup> В Деяниях же Иоанна сказано, что Евангелие было написано апостолом именно в Эфесе. В любом случае, учитывая как факты находок в Эфесе<sup>11</sup> ампул с изображением Иоанна Богослова, диктующего Пророку, так и исключительный культ апостола в этом городе, есть достаточно оснований для определения этой группы памятников как эфесских.

На другой группе ампул на одной стороне под опирающейся вытесненной колонкой аркой расположено круглое сооружение, которое венчает крест; на противоположной стороне — аналогичные арка и колонны, между которыми находятся ведущие к вратам лестничные марши. Перед нами условное изображение закрытого храма-усыпальницы, поднятого над особым подвальным помещением — криптой — и имеющего лестницу. Собственно усыпальница мыслилась находящейся в крипте, в верхнем помещении над модами стоял алтарь, каковой на данной группе ампул представлен отдельно. Подобные архитектурные конструкции были приняты для изображения языческих героонов, а также для генетически

связанных с ними христианских мучеников.<sup>12</sup> У входа в усыпальницу в приоткрытых воротах помещен персонаж в длинной одежде, держащий украшенную крестом книгу. Стилистически и отчасти иконографически он напоминает евангелиста на ампулах с Иоанном и Пророком. Сходны расположение складок одежды, положение рук с книгой, передача колонок, несущих арку, колонок пюпитра Пророка тождественна.

Эта формальная связь с ампулами первой группы заставляет предположить то же происхождение и для ампул с мучениками, тем более что мученик-базилика Иоанна в Эфесе отличал прежде всего ярко выраженный план креста. Предположение К. Метигер<sup>13</sup> об изображении на этих ампулах сцены Воскрешения Лазаря неубедительно. Лазаря всегда изображали в виде спеленутой мумии, на рассматриваемых же памятниках фигура задрапирована в плащ. Известные ампулы этой группы поступали только с малоазиатской территории: ампулы собрания Лувра и Гос. Эрмитажа происходят из коллекции П. Годена, купленной в Смирне.<sup>14</sup> Для этой группы евлогий отсутствуют какие бы то было археологические подтверждения даты, однако сама конструкция представленных мучеников указывает на доиконоборческое время.

Некоторую разновидность рассмотренной группы образуют ампулы с изображением на одной стороне святого с посохом под аркой, а на другой — равноконечные кресты в обрамлении концентрических кружков. Изображение святого под аркой имело двойную символику: оно обозначало мучеников, т. е., с одной стороны, свидетельствовало о мученической



Ампула с изображением мученика Иоанна Богослова.  
Глина. VI в. ГЭ



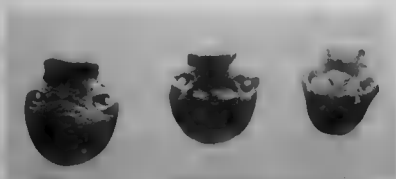
Ампула с изображением мученика епископа Тимофея.  
Глина. VI в. ГЭ



Ампула с изображением мученика. Глина. VI в. ГЭ



Оборотная сторона ампулы с изображением мученика  
Тимофея



Микроампулы с крестами. Глина. VI в. ГЭ



Микроампула с розеткой. Глина. VI в. ГЭ



Ампула с изображением Христа из спены Второго пришествия. Глина. VI в. ГЭ



Ампула с изображением всадника из спены Второго пришествия. Глина. VI в. ГЭ

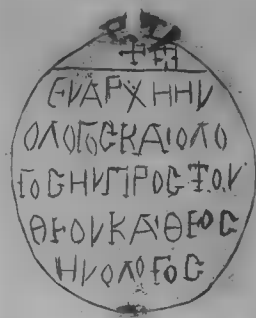
смерти, но, с другой стороны — арка ■■■ знак триумфа указывала ■■■ посмертное торжество.<sup>15</sup> Крест ■■■ обороте ампулы заменял более развернутое ■■■ других евлогий изображение гроба святого.<sup>16</sup> Что ■■■ стоящей под аркой фигуры, то она могла представлять как Иоанна Богослова, так и мученика Тимофея. Последнее предположение более вероятно, так как описанный персонаж иконографически отличен от святого на ампулах первой и второй групп. Кроме того, посох ■■■ его руках указывает на епископский сан.<sup>17</sup> Первым ■■■ епископом Эфеса, поставленным, по легенде, еще апостолом Павлом, был Тимофей. Его культ в Эфесе слился с культом Иоанна Богослова, ■■■ как день памяти Иоанна был ■■■ мая, а Тимофея — на следующий день.

Среди купленных в Смирне ампул имеется значительное количество сосудишков с крестами в медальонах, обрамленных концентрическими кружками, точками ■■■ создающими ленточ- ■■■ плетение штрихами. Равноконечные, как правило, кресты имеют расширяющиеся профилированные рукава, между концами которых иногда помещаются гравированные кружки или точки-углубления. Концы некоторых крестов заканчиваются «слезками». Среди евлогий этой группы преобладают маленькие, почти вдвое ■■■ обычных образцов, ампулы. Их высота колеблется от 3,8 до 2,8 см, а диаметр вместилища — от ■■■ до 1 см. Такую же форму и размеры ■■■ и ампулы со штампованными многолепестковыми розетками ■■■ обоях сторонах. Неусложненная форма креста говорит в пользу ранней — доиконоборческой — даты, ■■■ неоднократные находки таких

ампул именно в Эфесе указывают ■■■ местное производство. День памяти Иоанна Богослова носил ■■■ 'ροδισμός, буквально розовник.<sup>18</sup> Это восходящее еще к языческим временам торжество было связано с погребальными церемониями ■■■ честь Адониса, поскольку роза, воспринимавшаяся ■■■ кровь героя, символизировала возрождение. В день Иоанна Богослова розами осыпались место его погребения ■■■ алтарь посвященной ему церкви. Этот обычай был принят во всех храмах Иоанна, ■■■ он распространялся ■■■ некоторых других святых, дни памяти которых приходились ■■■ май или июнь. Как отмечают греческие менологии ■■■ записал русский паломник игумен Даниил в своем хождении, в праздник 'ροδισμός, ■■■ могила Иоанна ■■■ Эфесе появлялся κόνις, а паломники «взывают персть ту святую ■■■ исцеление всякого недуга».<sup>19</sup> Это свидетельство, конечно, не указывает ■■■ то, что паломники «взымали» именно осыпавшуюся розовую пыльцу. Но ■■■ праздник роз, когда могила Иоанна Богослова была осыпана цветами, что же еще могли они собирать с могильной плиты? Наше предположение ■■■ некоторой степени подтверждает ■■■ этимология слова «κόνις»; оно значило не только «пепел», «прах» ■■■ «пыль», но могло применяться ■■■ как специальный ботанический термин — «пыльца».<sup>20</sup> Целебные же свойства розы были широко известны еще в античное время ■■■ столь ■■■ широко использовались и ■■■ средние века. Изображение этого цветка, бывшего также символом Богоматери, могло соединять оба главных эфеских культа. Что касается микроампул с розетками, ■■■ их декор, казалось бы, мог прямо указывать на цветочное содер-



Медальон с семиконечной звездой и крестами. Серебро, позолота. Конец XV — ГЭ



Оборотная сторона медальона с надписью, содержащей текст Апокалипсиса. Серебро, позолота. XV — ГЭ

жимое сосудика. Ампулы с крестами производились при разных маририях: известны палестинский,<sup>21</sup> сирийский<sup>22</sup> и египетский<sup>23</sup> варианты. Эфесские ампулы дают еще один — малоазиатский.

Ампулы пятой группы относятся к категории так называемых сосудинок всадниками. На одной стороне таких евлоний представлен некий едущий — лошади или осле персонаж. Его обращенную в фас голову окружает нимб, некоторых образцах украшенный выпуклыми точками, что он напоминает драгоценную диадему. Так передан ряде образцов и богатый декор упряжи коня. Фигура всадника, сидящего боком (как амазонка), развернута на зрителя. В руках он держит раскрытую книгу с обозначенными письменами. Иногда книга бывает закрыта — на ее окладе четко выделяется крест. На другой стороне сосудика представлен сидящий верхом всадник — несущийся галопом лошади. При всей условности и примитивности изображения быстрый бег животного — в противоположность первому изображению именно лошади, а не ослы — подчеркнут. Ноги лошади подогнуты, при прыжке, всадник наклонился вперед, прижав согнутые ноги к бокам коня. Существуют две разновидности этого всадника: иногда он представлен как орант с поднятыми и раскрытыми наружу ладонями рук, чаще же он —

правой руке держит некий предмет — крестообразным завершением (если исходить из изображений античных памятниках — это факел), — левой правит конем. Нет оснований, как предполагает К. Метцер,<sup>24</sup> видеть в описанной сцене «Бегство в Египет». Посадка ослика боком встречается в изображениях не только Богоматери, Христа (ср., например, «Въезд в Иерусалим»), а также различных святых, не воинов. Кроме того, предмет, который этот всадник держит в руках, является не чем иным, только книгой.

Сходство описанной композиции с илюстрацией IX в. иллюстраций «Откровения Иоанна Богослова» Государственной библиотеке г. Трира позволяет увидеть ту сцену и на рассматриваемой группе памятников. Это — «Второе пришествие»: на коне с раскрытой книгой в руках едет Господь, сопровождаемый ангелами с факелами.<sup>25</sup> «И вот, конь белый, сидящий на нем называется Верный и Истинный, который праведно судит и воинствует. Очи у него — пламень огненный, и на его много диадем. Он имел имя написанное, которое никто не знал, кроме его самого... Имя ему: Слово Божие. воинства небесные следовали за ним» (Откр. 19: 11—14).

Итак, на этой группе евлоний имеется самый ранний византийской иконографии образец сцены Второго пришествия, до сих

пор известной только по образцам западноевропейской живописи<sup>26</sup> ■ по памятникам позднепалеологического ■ ■ основным поствизантийского времени.<sup>27</sup> Атрибуция этой группы ампул устанавливается, что изображения апокалиптического толка появляются впервые в византийском искусстве не в XIV в.,<sup>28</sup> а что подобные сюжеты трактовались и в ранневизантийское время, причем воспроизводились, как показывает наш пример, на массовом материале.

На ампулах, как правило, давались изображения того памятника — мартирия, фрески ■ ■ иконы, которым особенно славился город. Так, в настоящее время, только по палестинским ампулам из Монцы возможно восстановить утраченное живописное убранство иерусалимских храмов.<sup>29</sup> Открытые ■ Эфесе фрагменты фресок средневизантийского периода<sup>30</sup> ■ ■ могут помочь ■ определению сюжетов малоазийских ампул. Однако, рассматривая группу евангелий со сценой Второго пришествия, следует обратить внимание на то обстоятельство, что в нартексе базилики Иоанна вблизи южного входа в храм, с которого начинался круговой обход паломниками усыпальницы, были открыты части мраморного рельефа с изображениями всадников.<sup>31</sup> Фрагментарность обломков не позволяет реконструировать первоначальную композицию, ■ ■ лишь сделать два заключения: всадники представлены в развевающихся одеждах на стремительно несущихся конях, ■ они не относятся к типу «драконоборцев». Не был ли этот расположенный при входе ■ храм рельеф иллюстрацией того, «чему надлежит быть вскоре?» (Откр. 1: 1).

■ настоящим контексте любопытен также найденный ■ крипте вблизи Никомидии памятник: хранящаяся ■ ГИМ белоглинная расписная иконка рубежа XIII—XIV вв. с изображением архангела Михаила с копьем на мчащемся коне.<sup>32</sup> Технические особенности этой керамической иконы, вероятно, также евангелии, указывают ■ ее производство в районе

Никеи,<sup>33</sup> т. е. сцены из Откровения Иоанна Богослова в различные периоды фигурировали на византийских памятниках из Малой Азии.

Апокалиптическая тематика, особенно популярная ■ искусстве палеологического ■ поствизантийского времени, когда к 1500 г. ожидался конец света, нашла отражение ■ современных амулетах-оберегах, образцом которых может служить недавно приобретенный Гос. Эрмитажем серебряный овальный образец. На одной стороне этого медальона имеется выполненная гравировкой семиконечная звезда, ■ на другой — пятистрочная греческая надпись: 'Εν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς Θεὸν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ λόγος. («В начале было Слово, ■ Слово было у Бога, и Слово было Бог», Ин. 1: 1). Именно с этого изречения начинался текст, начертанный на кодексе или свитке Пророка, когда ■ записывал текст Евангелия, которое ему диктовал Иоанн Богослов.<sup>34</sup> В сегменте над надписью помещены два четырехконечных крестика, один ■ которых вписан ■ квадрат. Семиконечная звезда — один ■ космогонических символов, указывающих, вероятнее всего, ■ вселенское торжество Бога-Слова. Другой символ — крестик в квадрате — означает божественное покровительство четырем сторонам света.<sup>35</sup>

Этот образец-оберег, который, исходя из палеографических особенностей надписи, где сочетаются буквы унциального ■ минускульного письма, следует считать поздневизантийским памятником ■ датировать XV в. При отсутствии художественных достоинств этот предмет имеет исключительно историко-культурную ценность, так как относится к той эпохе, когда после Флорентийской унии (1439 г.) в Византии шла ожесточенная богословская полемика с латинянами, ■ том числе ■ о сути божественного Логоса. Судя по ремесленному характеру исполнения образца, подобные предметы должны были иметь массовое распространение и, таким образом, пропагандировать ортодоксальное вероучение.

<sup>1</sup> Залеская В. Н. Ампулы-евангелии из Малой Азии (IV—VI вв.) // ВВ. 1986. Т. 47. С. 182—190.

<sup>2</sup> Grabar A. Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, 1972. Т. 1—3 (далее — Grabar, 1972).

<sup>3</sup> Grabar A. Les ampoules de Terre Sainte. Paris, 1958 (далее — Grabar, 1958).

<sup>4</sup> Шалина И. А. Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетипы чудотворной ■ ■ // Чудотворная ■ ■ Византии ■ Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 203—207.

<sup>5</sup> Keil J., Mülner F., Hörmann H. Forschungen in Ephesos: Die Johanniskirche / Ed. Österreichischen

archäologischen Institut. Wien, 1951. Bd 4, Hf. 3. S. 18 (d'après — Keil, Miltner, Hörmann, 1951).

■ *Piatnitsky Yu.* The Cult of the Seven Youths of Ephesos in the Postbyzantine Icons // 100 Jahre Österreichischen Forschungen in Ephesos: Internationales Symposium. Wien, 1995. S. 44.

■ *Metzger C.* Les ampoules à eulogie du musée du Louvre // Notes et documents de musée de France. Paris, 1981. P. 41—58 (d'après — Metzger, 1981).

■ *Buchthal H.* A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives // DOP. 1961. Vol. 15. P. 129—130.

■ *Hanfmann G. H. M.* The Tenth Campaign at Sardis, 1967 // Bulletin of the American School of Oriental Research. Jerusalem; Bagdad, 1968. N 191. P. 10—11.

■ *Пятницкий Ю. А.* Образ св. Иоанна Богослова в постызантийском искусстве // Эрмитажные заметки Б. Б. Покровского. СПб., 1996. С. 60—62.

■ *Metzger, 1981.* P. 45.

■ *Grabar, 1972.* T. 1. P. 96—97.

■ *Metzger, 1981.* P. 48—49.

■ *Залеская В. Н.* Прикладное искусство // Коллекция музея РАИК в Эрмитаже. СПб., 1994. С. 112, 136—137.

■ *Grabar, 1972.* T. 1. P. 91—92.

■ *Kötze-Breitenbruch L.* Pilgerandenken dem Heiligen Land // Jahrbuch für Antike und Christentum. Aschendorf, 1984. ■ 11. S. 229—246.

■ *Rodermacher F.* Ein romanischer Geisselstab im Bonner Landmuseum // Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. 1979. ■ 33. Hf. 1/4. S. 12—23.

■ *Joret Ch.* La rose dans l'Antiquité et — Moyen âge. Paris, 1892. P. 108—109.

■ *Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли* // ПЛДР: XII век. М., 1980. Вып. 2. С. 28—29, 628—629.

■ *Liddell H. G., Scott R.* Greek-English Lexicon. Oxford, 1930. Part 5. P. 977.

■ *Grabar, 1958.* Pl. X—XI, XXIII, XXV, XXXII, XLI.

■ *Forest Ch., J. D.* Fouilles à la Municipalité de Beyrouth (1977) // Syria. 1982. T. 59. Fasc. 1—2. P. 34—35. Fig. 3, 15.

■ *Ägypten Schätze aus dem Wüstensand.* Kunst und Kultur der Christen am Nil: Katalog — Ausstellung. Wiesbaden, 1996. S. 163—167. N 138—139, 141, 146.

■ *Metzger, 1981.* P. 18.

■ *Zalasskaya V.* La représentation des visions apocalyptiques — les monuments éphésiens du VI<sup>e</sup> siècle // 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos: Internationales Symposium. Wien, 1995. S. 66.

■ *Landes R.* Relics, Apocalypse and the Deceits of History. London, 1995. P. 346—368.

■ *Garidis M.* L'ange à cheval dans l'art byzantin // Byz. 1972. T. 42. Fasc. 1. Pl. IV, VII—XII.

■ *Bréhier L.* Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin // Arta și arheologia revista. Bucarest, 1930. Fasc. 4. P. 1—10.

■ *Grabar, 1958.* P. 65—68.

■ *Ephesos. Der neue Führer: 100 Jahre österreichische Ausgrabungen 1895—1995* / Hrg. P. Scherrer. Wien, 1995. S. 238—241.

■ *Keil, Miltner, Hörmann, 1951.* S. 258.

■ *Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки.* М., 1977. Т. 3. С. 163. № 1003.

■ *Залеская В. Н.* Византийская белолинейная расписная керамика в собрании Эрмитажа: Каталог. Л., 1985. С. 6.

■ *Ševčenko N.* The Cave of the Apocalypse: ПРАКТИКА. I. Мовні аґ. Ісусову тобт вєсєлує 900 хрєвіа історієс мартуріас (1088—1988). 'Афїна, 1989. P. 169.

■ *Moreau J. B.* Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne. Alger, 1976. P. 15—27.

Vera Zalasskaya (Saint-Petersbourg)

## LE THÈME DE THÉOPHANIE DANS LES OEUVRES DU PROFESSEUR A. GRABAR ET LES EULOGIES DE JEAN LE THÉOLOGIEN

### ■ résumé

Le premier groupe de ces eulogies est constitué par deux représentations présentant certaines caractéristiques constantes: à l'avant entre deux arbres stylisée un personnage debout, de face vêtu d'une tunique longue, tenant le livre et au revers un personnage assis, tourné vers la droite et écrivant sur ses genoux. Il s'agit donc bien d'une scène — connue par des nombreuses illustrations des manuscrits byzantin-Saint Jean le Théologien recevant l'inspiration de la main de Dieu et dictant à son scribe Prochoros.

Sur le second groupe d'ampoules à l'avant on trouve un arc, surmontant un petit autel sur lequel est placée une croix. Il s'agit d'une image banale de l'intérieur d'un édifice de culte, et de la croix triomphante sur l'autel. Du côté opposé devant l'édifice semblable on voit — l'escalier un personnage

debout de face portant le livre avec une croix. Du point de vue stylistique et iconographique ce personnage masculin ressemble à l'évangéliste sur les ampoules du premier groupe avec saint Jean le Théologien et Prochoros.

Le troisième groupe est constitué par ampoules dont ■■■ côté est décoré d'un personnage masculin debout sous un arc tenant dans sa main droite un bâton pastoral. La face opposé porte une croix de forme grecque à branches égales.

Les ampoules du quatrième groupe sont de deux types: les ■■■ ont sur leurs faces des petites croix grecques dont les bras sont creusés d'une incision axiale, les autres portent sur les deux faces ■■■ motif floral — rosace ■ maintes pétales arrondis et courts disposée autour d'un petit cercle central. Qu'est-ce que pouvait contenir ces flacons minuscules? Comme c'est mentionné dans les textes des synaxaires grecs et comme le témoigne le pèlerin russe Daniel dans ■■■ «Journal de voyage» (XII<sup>e</sup> siècle) le 8 mai, le jour de rodismos sur le tombeau de saint Jean à Ephèse apparaissait le soidisant «konis» que les pèlerins prenaient pour guérir des maladies. Il est évident qu'au jour de rodismos quand le tombeau du Théologien était parsemé de fleurs les pèlerins devaient recueillir de la dalle funéraire le pollen de rose. La vertu curative de la rose était connue en Antiquité et largement utilisée au Moyen âge. L'effigie de cette fleur qui était aussi le symbole de la Mère de Dieu devait réunir deux cultes épésiens — du Théologien et de la Vierge.

Les ampoules à eulogie du cinquième groupe portent sur leurs faces l'image des cavaliers. Le personnage assis en ■■■■ avec le livre ouvert sur ses genoux c'est Dieu lui-même suivi de ses anges, également à cheval. Quelque peu réduite et divisée en deux parties cette scène occupe les flancs des ampoules portantes sur leurs faces l'image des cavaliers qui peuvent être considérées ■■■■ la représentation de la Parousie selon la vision apocalyptique de Jean le Théologien.



## ■ ИСТОРИИ ПРИЕЗДА А. Н. ГРАБАРА В СОВЕТСКИЙ СОЮЗ

(из писем А. Н. Грабара к Д. С. Лихачеву)\*

В некрологе Андрея Николаевича Грабара, написанном Б. Н. Лосским, сказано: «В послевоенные годы Андрей Николаевич побывал и в России, где он и Юлия Николаевна (жена А. Н. Грабара. — Л. С.) встретили преданного друга в лице академика Лихачева».\*\*

О том, насколько сильным было желание А. Н. Грабара посетить Россию, точнее, бывший Советский Союз, в каких городах ему хотелось побывать — долго ему пришлось ждать этой поездки, свидетельствуют несколько писем А. Н. Грабара к Д. С. Лихачеву, хранящихся ныне в архиве Пушкинского Дома, в фонде Д. С. Лихачева (№ 769).

### I

Париж, 17.2.62

Глубокоуважаемый  
Дмитрий Сергеевич,

вчера отослал корректуру моей статьи, печатающейся у Вас.<sup>1</sup> В целом набор сделан хорошо, но есть несколько пропусков и кое-какие ошибки в примечаниях, которые, надеюсь, будут исправлены без затруднений.

\* При подготовке публикации ■■■ пользовались консультациями О. А. Белобровой, за что выражаем ей глубокую благодарность.

\*\* См.: Лосский Б. Н. Памяти Андрея Грабара // ВИД. Л., 1991. Вып. 23: XVIII Международный конгресс византистов (Москва, 8—15 августа 1991). С. 313. То же в газете: Русская мысль (Париж). 1990.

Между тем Ваше министерство прислало недавно телеграмму в здешнее министерство иностранных дел, ■ отделение культурных сношений с заграницей, о том, что принят к исполнению мой проект поездки в СССР ■ научной целью. Этот проект будет осуществлен в порядке обмена посещений русских и французских ученых (на основании «Протокола» ■ этот предмет, утвержденного обоими правительствами<sup>2</sup>).

Я, конечно, очень рад, что мое желание совершить научную поездку ■ СССР будет осуществлено, и в качестве французского академика спешу поделиться этой новостью с Вами, ■ академиком советским. Тем более, что Вы сочувственно отнеслись к моему проекту ■ были так любезны, что в одном из Ваших писем обещали показать мне раскопки в Новгороде. По «Протоколу» моя поездка должна продолжаться месяц. Она будет посвящена работе над иллюстрированными рукописями (византийскими ■ русскими) в Ленинграде и Москве, ■ над памятниками древнерусского искусства ■ тех ■ городах, а также в Новгороде ■ в Владимиро-Суздальской области. Я просил прибавить Киев ■ Тифлис, и для этого продлить поездку ■ 1—2 недели. Но ■ это пока ответа ■ получено. Список рукописей, которые меня интересуют, ■■■ давно ■ СССР, надеюсь, что он дошел до тех учреждений, которые занимаются разрешением работы над этими рукописями.

Остается один вопрос, с которым ■ позволяю себе обратиться ■ Вам. В моей поездке меня хотела бы сопровождать моя жена, ни-

Париж, 27 июля 62 г.

когда ■ бывавшая ■ России (она по происхождению болгарка, ■ французско-подданная, как ■ я). Ей очень хотелось бы побывать ■ СССР и помочь мне в работе. Хотя она по образованию врач (заведующая лабораторией ■ Institut Pasteur<sup>1</sup>), но за долгую совместную жизнь со мной она приобрела много вкуса и знания в области археологии и может с успехом помочь мне ■ работе. Она хорошо говорит по-русски.

Моя просьба заключается ■ следующем. Само собой, что расходы на поездку отсюда до СССР ■ обратно моей жене мы берем ■ себя, но было бы очень важно содействие со стороны приглашающих (мне кажется, что для меня это симметричное (аналогичное. — Л. С.) учреждение, т. е. Академия), для двух вещей: 1) разрешить моей жене сопровождать меня в моей поездке по СССР, и 2) устройство материальной стороны моего пребывания в СССР таким образом, чтобы мы могли жить и передвигаться вместе (например, чтобы в отелях ■ поездках ■ бы представляли два места, комнату ■ двух ■ т. д.).

Я, может быть, ошибаюсь, обращаясь с этим ■ Вам, но здесь ■ министерстве ■ посоветовали обратиться к кому-либо из знакомых мне коллег в СССР, ■ я следую этому совету. Если ■ ошибаюсь, прошу меня извинить ■ беспокойство.

Мне предлагают указать, когда в 1962 году ■ хотел бы поехать в СССР. Я дал два срока: или в сентябре—октябре или, если неудобно, в июне (конец июня)—июле. Хорошо ■ я выбрал? До конца июня ■ занят.

Всего доброго. Уважающий Вас

А. Грабар.

Глубокоуважаемый  
Дмитрий Сергеевич,

только что кончился учебный год и ■ мы вступили ■ полосу летних каникул. Зимний сезон был для меня ■ очень удачным, были болезни, пришлось даже оперировать глаз. Но теперь как будто все опять пришло в порядок.

Тем временем до меня дошел отклик моей напечатанной у Вас статьи, ■ ■ очень доволен ею, тем, как она выглядит ■ печатном виде. Опечатки есть, но мало, и только одна т. наз. «догадка» («театрах» вместо «тетрадах»). Большое спасибо ■ содействие в напечатании этой работы.

Наконец дошла очередь ■ до моей командировки в СССР, ■ порядке обмена учеными. Мой отъезд назначен на 15 сентября, и мое пребывание в СССР должно продолжаться один месяц. Ваша Академия, как это делается в таких случаях, берет ■ себя организацию моего пребывания ■ СССР, ■ я ■ знаю, ■ каком порядке я буду посещать города: Москву, Владимир-Суздаль, Ленинград ■ Новгород. Но очень надеюсь, что ко времени, когда мы с женой будем ■ Ленинграде, Вы будете там, ■ ■ буду ■ удовольствие познакомиться с Вами и, может быть, посмотреть что-нибудь под Вашим руководством.

Желаю Вас хорошенько отдохнуть во время этих каникул и, надеюсь, до скорого свидания.

Уважающий Вас

А. Грабар.

Париж, 23 дек. 62 г.

Глубокоуважаемый  
Дмитрий Сергеевич,

пользуюсь новгородим перерывом лекций, чтобы обратиться к Вам с просьбой, которая назрела у ■ давно, но которую мне все ■ удавалось Вам изложить. У меня есть ученица, французенка по языку, гречанка по происхождению (с курьезным именем собственным: Демократия), Демократия Хеммердильер, (так? — Л. С.) которая работает главным образом ■ области средневековых переводов ■ греческого ■ славянский.

<sup>1</sup> См.: Грабар А. Н. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. М.; Л., 1962. Т. 18. С. 233—271. Следует заметить, ■ это первая публикация научного труда А. Н. Грабара на его родине, после эмиграции. После этого в ТОДРЛ были опубликованы еще две статьи А. Н. Грабара. См.: Библиография печатных работ А. Н. Грабара, под 1966 ■ 1981 г., ■ наст. изд.

<sup>2</sup> Материалы, связанные с осуществлением данного «Протокола», хранятся ■ архиве РАН (Ф. 579, Иностранный отдел Президиума АН СССР. Научно-организационные материалы. Франция. 1958—1968).

<sup>3</sup> О Юлии Николаевне Грабар см.: Грабар А. Н. Эскиз автобиографии (в наст. изд.).

Мне пришло ■ голову поручить ей переиздание с критическим комментарием «Странствий» Григоровича-Барского, в начале 18-го века, хотя бы ■ части, касающейся Греции. Она достаточно знает русский язык, читает легче, чем мы, греческий курсив 18-го века (у Барского это попадаете, на рисунках) и знает все, что следует, о тех местах в Греции, которые Барский описывает и изображает ■ своих рисунках. Так как мы археологи, нас интересует экземпляр рукописи Барского, ■ которой текст сопровождается рисунками. Этот экземпляр (единственный?) находился когда-то в собрании Уварова и должен был бы находиться там, где находятся все рукописи этого собрания.

Моя большая просьба ■ Вам, Дмитрий Сергеевич, помочь мне указанием: ■ какую библиотеку или архив ■ обратиться с просьбой сделать и прислать мне микрофильм этой рукописи, включая рисунки? Если рисунки ■ отдельной тетради, можно было бы сфотографировать только эту тетрадь. Года два тому назад мы попробовали получить микрофильм «Странствий», но, не зная, что существует несколько списков, мы ■ указали, что нам нужен список с рисунками. Поэтому микрофильм, который ■ прислали (без рисунков), нас не удовлетворил (был снят список <библиотеки> Академии наук), но, ■ зная, где находится список с рисунком, мы с тех пор не делали новых попыток получить то, что нас интересует.

Заранее благодарю ■ помощь в этом деле, которое может привести к полезной научной работе, которая здесь и ■ Греции будет очень высоко оценена.<sup>1</sup>

До лета еще далеко, но ■ по-прежнему собираюсь приехать ■ СССР в течение летних каникул,<sup>2</sup> поработать над памятниками русской древности ■ познакомиться с Вами, Вашей дочерью<sup>3</sup> ■ другими учеными, работающими ■ моей области.

Пользуюсь случаем, чтобы поздравить Вас ■ Вашу дочь с наступающим Новым Годом и пожелать Вам обоим счастливого и успешного года.

Уважающий Вас  
А. Грабар

просьбе Д. С. Лихачева, была микрофильмирована ■ отослана А. Н. Грабару (описание этой рукописи см.: Артемьев А. И. Описание рукописей, хранящихся в библиотеке имп. Казанского университета. СПб., 1882. С. 30—41). Об этом свидетельствует письмо А. Н. Грабара от 6 июня 1966 г. Вот оно:

«Глубокоуважаемый Дмитрий Сергеевич, обращаюсь к Вам с новой просьбой и очень прошу извинить ■ за беспокойство. Как Вы помните, благодаря Вашему содействию мы получили здесь микрофильм рукописи Барского ■ Казанской университетской библиотеки. В обмен директор библиотеки просил прислать три книги по ■ (так? — Л. С.). Я давно бы их выслал, если бы ■ оказалось, что ■ издания ■ французские и даже не европейские, а американские. В ■ магазинах их ■ продаже нет. Очень прошу поэтому научную библиотеку дать мне заглавия других книг, ■ возможности, изданных во Франции или в одной ■ соседних стран. Я их приобрету и пошлю.

Все ■ должен был бы написать директору Казанской библиотеки, ■ к сожалению, ■ не могу разыскать его ■ адрес. Будьте так добры и перешлите мне просто эти строчки, ■ которые он мне ответит непосредственно.

Еще раз простите за беспокойство. Надеюсь встретиться с Вами ■ Оксфорде ■ византийском конгрессе (А. Н. Грабар имеет ■ явду XIII Международного конгресса византистов, проходивший ■ Оксфорде 5—10 сентября 1966 г., поездка ■ который не была разрешена Д. С. Лихачеву. Подготовленный Д. С. Лихачевым доклад был зачитан на конгрессе. О докладе см.: Удальцова З. В. Научные итоги XIII Международного конгресса византистов // ВВ. 1968. Т. 28. С. 307—313 (о докладе Д. С. Лихачева — на с. 312).

<sup>1</sup> Приезд А. Н. Грабара в СССР в 1962 г. не состоялся из-за болезни ученого и был перенесен в начале ■ лето, ■ ■ сентябрь 1963 г.

<sup>2</sup> Речь идет о бере Дмитриеве Лихачевой, работавшей в области византиноведения. В. Д. Лихачева трагически погибла ■ 1981 г.

## IV

Париж, 17 ■ 1963 г.

Глубокоуважаемый  
Дмитрий Сергеевич,

позвоzte обратиться к Вам ■ советом, по поводу моей будущей поездки с научной целью (и в порядке обмена между советскими ■ французскими учеными) в СССР. Как Вы помните, эта поездка была определена ■ сентябрь прошлого года, ■ отменена из-за моей болезни. Теперь она перенесена ■ сентябрь настоящего года (начиная примерно с 8—10 сентября, на месяц), ■ я очень надеюсь, что ничто ■ мешает осуществлению этого путешествия. Жена и я думаем с удовольствием об этой поездке, которая, кроме осуществления научной программы, позволит нам лично познако-

<sup>1</sup> Просьбу А. Н. Грабара Д. С. Лихачев исполнил, рукопись «Странствий» В. Г. Григоровича-Барского (с рисунками) из библиотеки Казанского университета, по

миться с Вами, Вашей дочерью и несколькими другими коллегами.

Теперь просьба. В прошлом году было установлено, что Академия наук СССР, исполнение франко-советского договора о культурных взаимоотношениях, берет на себя расходы по моему пребыванию в СССР в течение месяца ■ по моим поездкам внутри СССР между городами Москва—Владимир/Суздаль—Ленинград—Новгород. Узнав, что в эту программу не включены (потому, что ■ об этом своевре-■■■■■) сообщил здешним органам, ведающим этими поездками) Киев ■ Тифлис,<sup>1</sup> где хранятся также важные для меня памятные старины,<sup>2</sup> я написал об этом в 1962 г. ■ Академико <наук> СССР ■ прошлым летом получил ответ: Академия охотно окажет содействие для моей поездки в эти города, но при условии, что расходы ■ нее ■ беру на себя.

Имея в виду, что моя поездка была отменена ■ приходится начинать сызнова приготовления к ее осуществлению в настоящем году, мне хотелось бы просить Академию наук СССР включить Киев и Тифлис в основную программу поездки ■ взять ■ свой счет мои переезды ■ эти города, которые являются важными центрами для специалиста по византийской археологии. Само собой, речь идет ■ расходат моих личных, ■ ■ моей жены, поездку которой оплачиваю во всяком случае я.

Я предлагаю просить об этом Академию наук СССР ■ сделать это в ближайшем будущем, чтобы дать время ■ ответ. Но ■ ■ могу найти того письма, которое мне было прислано в прошлом году из Академии ■ поэтому ■

знаю точно, ■ кому мне нужно обратиться. Моя просьба, если это Вас не затруднит: по какому точно адресу ■ какое учреждение Академии мне следует писать, имея в виду содержание моей просьбы, изложенной выше? Буду очень признателен за это указание ■ надеюсь, что моя просьба будет иметь успех, [так] как ■■■ тесно связана с научной стороной предполагаемой поездки.

Передайте, пожалуйста, мой привет Вашей дочери и примите выражение моего искреннего уважения.

А. Грабар.

### Вместо заключения.

В конце 1963 г. состоялся приезд А. Н. Грабра в Москву. Более длительная поездка осуществилась только ■ сентябре 1967 г. Андрей Николаевич приезжал вместе с женой, Юлией Николаевной. К сожалению, в Архиве РАН не удалось найти отчет о приеме А. Н. Грабра (такие отчеты обычно составлялись), что дало бы более полное представление о научной командировке французского ученого ■ СССР.

Публикация Л. В. Соколовой

<sup>1</sup> Над \_\_\_\_\_ «Тифлис» \_\_\_\_\_ А. Н. Грабаром:  
«Тбилиси».

<sup>2</sup> В подтверждение ■■■■ слов А. Н. Грабар мог бы сослаться, например, на свои работы о росписях Софийского собора в Киеве (см.: Визблוגрафия печат. ■■■■ работ А. Н. Грабара, под 1918 и 1935 гг., в наст. изд. См. ■■■■ Вернадский Г. Очерки по истории науки в России // Записки русской академической группы в США. N. Y., 1975. Т. 9. С. 152–155).

# УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, НАПЕЧАТАННЫХ В СБОРНИКАХ «ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО» 1963—1999 гг.\*

Сборники, издание которых было предпринято по инициативе О. И. Подобедовой, выпустившей в качестве ответственного редактора наибольшую часть томов, выходили с 1963 г. под грифом Института истории искусств Министерства культуры СССР, с 1980 г. — под грифом Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания, а с 1993 г. — под грифом Российского (с 1995 г. — Государственного) института искусствознания Министерства культуры РФ. С 1963 по 1989 г. — М.: «Наука», с 1993 г. — М., Российский институт искусствознания (ротапринт, тираж 300 экз.); с 1995 г. — СПб.: «Дмитрий Буланин». Всего вышло 22 сборника. Поскольку каждый сборник имеет собственный подзаголовок, то только он дается в указателе, за исключением сборника 1963 г.

- Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // *Художественная культура домонгольской Руси*. 1972. С. 25—49.
- Аверинцев С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // *Зарубежные связи*. 1975. С. 371—397.
- Аверинцев С. С. У истоков поэтической образности византийского искусства // *Проблемы атрибуции*. 1977. С. 421—454.
- Алексеев В. Н. Рисунки «Истории Сибирской» С. У. Ремезова (проблемы атрибуции) // *Рукописная книга*. 1974. Сб. 2. С. 175—196.
- Алешковский М. Х. Русские глебо-борисовские энколпионы 1072—1150 гг. // *Художественная культура домонгольской Руси*. 1972. С. 104—125.
- Алешковский М. Х. Начальные этапы каменного строительства псковского крома (в связи с вопросом о русских каменных крепостях домонгольского периода) // *Художественная культура домонгольской Руси*. 1972. С. 322—348.
- Альтшуллер В. Л. см. Давид Л. А., Альтшуллер В. Л., Подъяпольский С. С.
- Амирбекян Р. И. Суфийская тематика миниатюр арабо-персидского фонда Матенадарана // *Рукописная книга*. 1983. Сб. 3. С. 380—391.
- Амосов А. А. Из истории создания Лицевого летописного свода: (Организация работ по написанию рукописей) // *Рукописная книга*. 1983. Сб. 3. С. 212—227.
- Андреева И. Д., Лукьянов В. Б., Музеус Л. А. Исследование подготовительного рисунка памятников станковой живописи XIV—XV вв. // *XIV—XV вв.* 1984. С. 30—35.
- Антонова Л. И. Миниатюры рукописи «Жития Николы Чудотворца» XVI в.: Индивидуальные манеры графики // *Исследования атрибуции*. 1997. С. 342—357.
- Асеев Ю. С., Тощая И. Ф., Штендер Г. М. Новое о композиционном Софийского собора в Киеве // *Художественная культура X—первой половины XIII в.* 1988. С. 13—27.
- Асеев Ю. С. см. Толочко П. П., Асеев Ю. С.
- Ачкасова В. Н. Основные проблемы исследования Софии Киевской // *Художественная культура X—первой половины XIII в.* 1988. С. 28—30.
- Бакалова Э. Вклад Андрея Грабара в развитие методологии современного искусствознания // *Византизм и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара*. 1999. С. 52—59.
- Бакалова Э. Литургия в искусстве в XII в.: (По материалам памятников живописи территории Болгарии) // *Русь в странах византийского мира: XII в.* 1999. С. 57—75.
- Балыгина Л. П., Некрасов А. П., Скворцов А. И. Вновь открытые малоизвестные фрагменты живописи XII в. Успенском соборе во Владимире // *Монументальная живопись XI—XVII вв.* 1980. С. 61—76.
- Банк А. В. Взаимопроникновение мотивов в прикладном искусстве XI—XV вв. // *Проблемы и атрибуции*. 1977. С. 72—82.

\* Составитель Э. С. Смирнова.

- Банк А. В. Некоторые памятники византийской скульптуры ■ собраний Эрмитажа // *Художественная культура X—первой половины XIII в.* 1988. С. 262—271.
- Банк А. В. Послесловие к статье А. П. Смирнова // *Зарубежные связи.* 1975. С. 40—44.
- Баталов А. Л. см Кочев А. И., Баталов А. Л.
- Батхель Г. С. Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода // *Художественная культура домонгольской Руси.* 1972. С. 245—254.
- Белецкий В. Д. Живопись ■ храмах XIV в. из раскопок ■ Довмонтовом городе Пскова // *Монументальная живопись XI—XVII вв.* 1980. С. 210—242.
- Белоброва О. А. ■ биографии «государева иконника» Федора Евтихьева Zubova // *Рукописная книга.* 1974. Сб. 2. С. 168—174.
- Беляев Л. А. Собор Богоявленского монастыря за Торгом ■ Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры: (Историко-художественные параллели) // *Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв.* 1998. С. 400—409.
- Беляев Л. А. Элемент романской иконографии XII в. ■ древнерусских изображениях Гроба Господня // *Русь и страны византийского мира: XII ■■■■ 1999. С. 539—553.*
- Бетин Л. В. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // *Художественная культура Москвы ■ прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI ■■ 1970. С. 57—72.*
- Бетин Л. В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // *Художественная культура Москвы ■ прилежащих ■ ней княжеств: XIV—XVI вв.* 1970. С. 41—56.
- Бетин Л. В. Псковская миниатюра 1463 года ■ проблемы истории псковской живописи середины XV ■■■■ // *Рукописная книга.* 1972. [Сб. 1]. С. 196—217.
- Бетин Л. В. Реставрация настенных росписей Успенской церкви в селе Мелетово // *Художественная культура Пскова.* 1968. С. 220—223.
- Библиография печатных работ А. Н. Грабара // *Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара.* 1999. С. 34—61.
- Блиндерова Н. В. Житие Кирилла ■ Афанасия Александрийских в росписи Кирилловской церкви Киева // *Монументальная живопись XI—XVII вв.* 1980. С. 52—60.
- Большаков Л. Н. Метрический анализ древнерусских храмов XI—XII ■■■■ // *Художественная культура X—первой половины XIII в.* 1988. С. 112—119.
- Борисова Т. С. вновь раскрытая икона «Обитель Зосимы ■ Савватия Соловецких, с житием Савватия ■ Зосимы» из Успенского собора Московского Кремля // *Исследования и атрибуции.* 1997. С. 310—324.
- Бочаров Г. Н. Два памятника прикладного искусства из Кирилло-Белозерского монастыря // *Художественные памятники русского Севера.* 1989. С. 243—249.
- Бочаров Г. Н. Торевтика Великого Новгорода XII—XV ■■■■ // *Художественная культура Новгорода.* 1968. С. 267—306.
- Бочаров Г. Н. Черниговская чаша XII в. // *Художественная культура X—первой половины XIII в.* 1988. С. 293—306.
- Бочаров Г. Н., Горина Н. П. Об одной группе новгородских изделий конца XV и XVI века // *Проблемы и атрибуции.* 1977. С. 291—320.
- Бояр О. П. К вопросу о «Звенигородском чине» (Приложение ■ ст.: Ильин М. А. К датировке «Звенигородского чина» // *Древнерусское искусство XV—начала XVI веков.* 1963. С. 93.
- Брюсова В. Г. К истории стенописи Софийского собора Новгорода: Фрески Мартирьевской паперы ■■■■ // *Художественная культура Новгорода.* 1968. С. 108—125.
- Брюсова В. Г. О содержании росписей XI—XII вв. Мартирьевской паперы Софийского собора Новгорода // *Художественная культура X—первой половины XIII ■■ 1988. С. 165—176.*
- Булкин В. А. Новгородское зодчество начала XII ■ по ■■■■ археологическим материалам // *Русь ■ страны византийского мира: XII век.* 1999. С. 270—288.
- Булкин В. А. Софийский собор ■ Полоцке: (К вопросу о западных апсидах) // *Художественная культура X—первой половины XIII в.* 1988. С. 59—63.
- Булкин В. А. Церковь Михаила Архангела на Прусской улице в Новгороде ■ новгородское зодчество начала XIII в. // *Русь. Византия. Балканы: XIII ■■■■ 1997. С. 377—392.*
- Быкова Г. З. Технично-технологические особенности рукописи Изборника 1073 г. // *Рукописная книга.* 1983. Сб. 3. С. 101—108.
- Вагнер Г. К. Древние черты во владими́ро-суздальской скульптуре XIII века как элементы нового стиля // *Художественная культура домонгольской Руси.* 1972. С. 162—197.
- Вагнер Г. К. О пропорциях ■ московском зодчестве эпохи Андрея Рублева // *Древнерусское искусство XV—начала XVI веков.* 1963. С. 54—74.
- Вакинова М. Няком особености на скульптурно-декоративната практика във Велики Преслав през IX—X век // *Балканы. Русь.* 1995. С. 142—162.
- Вздорнов Г. И. Из истории искусства русской рукописной книги XIV века // *Рукописная книга.* 1972. [Сб. 1]. С. 140—171.
- Вздорнов Г. И. Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода // *Художественная культура домонгольской Руси.* 1972. С. 255—269.

- Вадворнов Г. И. Миниатюра из Евангелия попа Домки ■ черты восточнохристианского искусства в новгородской живописи XI—XII веков // Художественная культура Новгорода. 1068. С. 201—223.
- Вадворнов Г. И. Новотворенная икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева // Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 115—154.
- Вадворнов Г. И. Портреты новгородских архиепископов ■ искусстве XIV в. // Монуменальная живопись XI—XVII. 1980. С. 115—134.
- Вадворнов Г. И. Постройки исковской артели зодчих в Москве (по летописной статье 1476 г.) // Художественная культура Пскова. 1968. С. 174—188.
- Вадворнов Г. И. Рисунки ■ полях Типографского Устава // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 90—104.
- Вадворнов Г. И. Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря ■ Звенигороде // Древнерусское искусство XV—начала XVI. 1963. С. 75—82.
- [Владимиров, Иосиф]. Письмо некоего изуграфа Иосифа ■ цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу / Подгот. текста Е. С. Овчинниковой // XVII. 1964. С. 24—61.
- Воейкова И. Н. О приемах ■ живописного декора ■ архитектуры интерьера в древнерусских памятниках XI—XVII веков // XVII. 1964. С. 62—88.
- Враская О. В. Об орнаментации рукописных книг ■ Кирилло-Белозерского монастыря // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 267—276.
- Выголов В. П. К вопросу ■ постройках и личности Алевиза Фрязина // Исследования ■ атрибуции. 1997. С. 234—245.
- Выголов В. П. Монуменально-декоративная керамика Новгорода конца XVII в.: Изразцы Вяжицкого монастыря // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 237—266.
- Выголов В. П. О развитии ярусных форм ■ зодчестве конца XVII в. // XVII век. 1964. С. 236—252.
- Выголов В. А. Об Успенском соборе 1326—1327 гг. ■ Московском Кремле // Проблемы атрибуции. 1993. С. 94—109.
- Выголов В. П. Русская архитектурная керамика конца XV—начала XVI в. (о первых русских изразцах) // Зарубежные связи. 1975. С. 282—317.
- Высоцкий С. А. Ктиторская фреска Ярослава Мудрого ■ Киевской Софии // Художественная культура X—первой половины XIII. 1988. С. 120—134.
- Высоцкий А. М. Об одной группе памятников ■ архитектуре Руси конца XI—начала XIII в. (Еще раз о первой церкви Апостолов ■ Константинополе ■ ее наследии в средневековом мире) // Русь ■ страны византийского мира: XII век. 1999. (В печати)
- Высоцкий А. М. Храм Иезекииля как источник наружного скульптурного декора владимиро-суздальских храмов XII—XIII вв.: sic et non // Русь ■ страны византийского мира: XII век. 1999. С. 255—263.
- Гатман Н. А. Новое об иконах работы Дионисия с сыновьями ■ Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 74—83.
- Галашевич А. А. Рисунки из церкви Рождества ■ Городне ■ Волге // Монуменальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 263—273.
- Геров Г. Новотворенные стенописи от XIII ■ в монастыря «Св. Хараламхий (Св. Архангели)» ■ Мелник: Предварительные наблюдения // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 34—42.
- Геров Г. «О тебе радуется» ■ балканската живопись от XV—XVIII век // Балканы. Русь. 1995. С. 220—228.
- Гиршберг В. В. «Козьльрогъ» в Изборнике Святослава 1073 года // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 81—89.
- Гладкая М. С., Скворцов А. И. Периодизация рельефов Дмитриевского собора ■ Владимире // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 307—329.
- Гордиенко Э. А. Новгородское «Благовещение» с Феодором Тиром // Зарубежные связи. 1975. С. 215—222.
- Гордиенко Э. А. Основные направления ■ художественной культуре Новгорода XIV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 156—167.
- Горина Н. П. см. Вочаров Г. Н., Горина Н. П.
- Грабар А. Н. Мозаики Киева // Византия ■ Древняя Русь: ■ 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 9—10.
- Грабар А. Н. Эскиз автобиографии // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 11—33.
- Гребенков В. П. Лидево «Сказание об иконе Владимирской Богоматери» // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 338—363.
- Греков А. П. Из опыта работ по спасению росписи церкви Спаса ■ Ковалево в Новгороде // Монуменальная живопись XI—XVII. 1980. С. 176—195.
- Грекова В. Б. Реставрация стенописи храма Спаса на Ковалево (итоги первого года работ) // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 335—346.

- Гусев Н. В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI—XVII // *Художественная культура Новгорода*. 1968. С. 126—139.
- Гусев Н. В. О начальных этапах работы мастеров ферапонтовской росписи // *Художественные памятники русского Севера*. 1989. С. 69—73.
- Гусев Н. В. О некоторых изображениях неясной пустынник в древнерусской живописи XV в.: (К уточнению иконографии сцены «Земля и Море отдадут мертвых» в росписи Успенского собора 1408 г. ■ Владимире) // *Сергий Радонежский ■ художественная культура Москвы XIV—XV* ■ 1998. С. 144—149.
- Гусев Н. В. О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // *Монуменентальная живопись XI—XVII вв.* 1980. С. 317—323.
- Гусева Э. К. Иконы «Донская» ■ «Владимирская» ■ копиях конца XIV—начала XV в. // *XIV—XV вв.* 1984. С. 46—58.
- Гусева Э. К. Икона «Кирилл Белозерский» конца XV—начала XVI в. ■ собрания Государственного Русского музея // *Художественные памятники русского Севера*. 1989. С. 113—122.
- Гусева Э. К. Об иконе «Знамение» ■ Кашинского чина // *Проблемы ■ атрибуции*. 1977. С. 263—272.
- Гусева Э. К. Царские врата круга Андрея Рублева // *Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV* ■ 1998. С. 295—311.
- Давид Л. А., Альтшуллер Б. Л., Подъяпольский С. С. Реставрация Спасского собора Андроникова монастыря // *Сергий Радонежский ■ художественная культура Москвы XIV—XV вв.* 1998. С. 360—392.
- Даен М. Е. Новооткрытый памятник станковой живописи эпохи Ивана Грозного (икона «Иоанна Предтечи» ■ Махрищского монастыря) // *Художественная культура Москвы и прилегающих ■ ней княжеств: XIV—XVI вв.* 1970. С. 207—225.
- Дедушко Б. П. К истории ансамбля московского Высоко-Петровского монастыря // *XVII век*. 1964. С. 253—271.
- Демина Н. А. Отражение поэтической образности в древнерусской живописи (на примере ■ «Георгий-воин» XI—XII ■ // *Художественная культура домонгольской Руси*. 1972. С. 7—24.
- Джурова А. Няко наблюдениа върху характера ■ културния модел ■ България през XIV (предварителни бележки) // *Балканы. Русь*. 1995. С. 197—208.
- Дианова Т. В. Старопечатный орнамент // *Рукописная книга*. 1974. Сб. 2. С. 296—335.
- Дмитриев Ю. Н. О формах покрытия ■ новгородском зодчестве XIV—XVI веков // *Древнерусское искусство XV—начала XVI веков*. 1963. С. 196—207.
- Дмитриев Ю. Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы ■ исследования) // *XVII век*. 1964. С. 138—159.
- Добрынина Э. Н. К вопросу о составе и иконографии иллюстративного цикла Деяний ■ Посланий апостолов второй половины XIII в. (ГИМ, Муз. 3648) // *Русь. Византия. Балканы: XIII век*. 1997. С. 139—149.
- Довгалло Г. И. СобираТЕЛЬская деятельность П. И. Севастьянова (по материалам его личного архива) // *Балканы. Русь*. 1995. С. 242—256.
- Дорофеев И. П. О новом исследовании группового портрета семьи Ярослава Мудрого в Софийском соборе ■ Киеве // *Художественная культура X—первой половины XIII в.* 1988. С. 135—142.
- Дорофеев И. П., Редко П. Я. Раскрытие фресок XII в. ■ Кирилловской церкви Киева // *Монуменентальная живопись XI—XVII вв.* 1980. С. 45—51.
- Драпкин И. Р. Художественные особенности искусства Тороса Рослина (миниатюры Малатийского Евангелия) // *Рукописная книга*. 1983. Сб. 3. С. 331—341.
- Евсеева Л. М. Греко-грузинская рукопись из собрания Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Шchedрина // *Рукописная книга*. 1983. Сб. 3. С. 342—367.
- Евсеева Л. М. Проблема образцов ■ византийском искусстве ■ миниатюры романской рукописи Hortus deliciarum // *Русь ■ страны византийского мира: XII век*. 1999. С. 94—112.
- Евсеева Л. М. Шитая пелена 1498 г. ■ Чин венчания ■ царство // *Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара*. 1999. С. 430—439.
- Жарнов Ю. Э., Жарнова В. И. Произведения прикладного искусства ■ раскопок во Владимире // *Византия и Древняя Русь: ■ 100-летию А. Н. Грабара*. 1999. С. 451—462.
- Жегин Л. Ф. Некоторые пространственные формы ■ древнерусской живописи // *XVII век*. 1964. С. 175—214.
- Жуковская Л. П. Связь изучения изобразительных средств ■ текстологии памятника // *Рукописная книга*. 1974. Сб. 2. С. 58—69.
- Жуковская Л. П. Экспликативные способы определения разных почерков // *Рукописная книга*. 1974. Сб. 2. С. 28—37.
- Журавлева И. А. Об одной группе серебряных крестов-мошеников конца XVI—первой трети XVII в. // *Исследования ■ атрибуции*. 1997. С. 391—412.
- Залеская В. Н. Камея с мифологическим сюжетом ■ собрания Государственного Эрмитажа: (О символике античных образов ■ средневизантийский период) // *Русь ■ страны византийского мира: XII* ■ 1999. С. 113—117.



- Залеская В. Н. Литики XIII в. в собрании Государственного Эрмитажа // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 150—156.
- Залеская В. Н. Тема теофании в трудах А. Н. Грабара // Вопросы атрибуции евангелий Иоанна Богослова // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 463—470.
- Заяружный А. М. см. Тощая И. Ф., Заяружный А. М.
- Звегинцева О. В. Рукописные книги библиотеки новгородского Софийского собора // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 252—266.
- Зверева С. Г. Мастера пения Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей XVI—первой половины XVII в. // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 340—350.
- Зюнова О. В. «Богоматерь Умиление» XII века ■ Успенского собора Московского Кремля // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 270—282.
- Зюнова О. В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля // XVII ■ 1964. С. 110—137.
- Зыков П. Л. см. Иоаннисян О. М., Торшин Е. Н., Зыков П. Л.
- Ильин М. А. Архитектурное пространство храмов рубежа XIV—XV ■ // XIV—XV вв. 1984. С. 113—117.
- Ильин М. А. Декоративные резные ■ раннемосковского каменного зодчества // Зарубежные связи. 1975. С. 223—239.
- Ильин М. А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // Художественная культура Москвы и прилежащих ■ ней княжеств: XIV—XVI ■ 1970. С. 29—40.
- Ильин М. А. ■ вопросу о природе архитектурного убранства «московского барокко» // XVII век. 1964. С. 232—235.
- Ильин М. А. К датировке «Звенигородского чина» // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 83—93.
- Ильин М. А. К изучению церкви Вознесения в селе Коломенское // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 355—367.
- Ильин М. А. Псковские зодчие ■ Москве ■ конце XV в. // Художественная культура Пскова. 1968. С. 189—196.
- Иоаннисян О. М. К истории польско-русских архитектурных связей ■ конце XI—начале XIII в. // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 206—230.
- Иоаннисян О. М. Комплекс древнейших построек Спасского монастыря в Ярославле // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 199—228.
- Иоаннисян О. М. Основные этапы развития галицкого зодчества // Художественная культура X—первой ■ XIII в. 1988. С. 41—58.
- Иоаннисян О. М., Торшин Е. Н., Зыков П. Л. Церковь Бориса и Глеба в Ростове Великом // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 229—250.
- К истории приезда А. Н. Грабара в Советский Союз: (Из писем А. Н. Грабара к Д. С. Лихачеву) / Публ. Л. В. Соколовой // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 471—474.
- Кавельмахер В. В. Заметки о происхождении «Звенигородского чина» // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1999. С. 196—216.
- Кавельмахер В. В. Краугольный камень из ладинарии Георгиевского собора ■ Юрьев-Польском (к вопросу о так называемом Святославовом кресте) // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 185—198.
- Казарян А. Храм VII ■ ■ Мастере ■ его место в зодчестве Закавказья и Византии // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 115—133.
- Кандарашева И. Некоторые иконографические проблемы второй росписи ■ церкви Св. Георгия в Софии // Русь ■ страны византийского мира: XII ■ 1999. С. 76—85.
- Карнабед А. А. Новые данные ■ памятниках Чернигова XI—XII вв. // Художественная культура X—первой ■ XIII ■ 1988. С. 31—40.
- Качалова И. Я. Алтарная преграда Успенского собора Московского Кремля: Итоги реставрации живописи ■ 1978—1979 гг. // XIV—XV вв. 1984. С. 267—282.
- Качалова И. Я. Стенопись галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Балканы. Русь. 1995. С. 41—437.
- Квливидзе Н. В. ■ изучению системы росписи церкви ■ Вольных Вяземх: (Тема Троицы в русской культуре XVI в.) // Сергей Радонежский ■ художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 342—359.
- Клосс В. М. Деятельность митрополичьей книгописной мастерской ■ 20-х—30-х гг. XVI в. ■ происхождение Никоновской летописи // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 318—337.
- Клосс В. М. К изучению биографии преподобного Сергия Радонежского // Сергей Радонежский ■ художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 11—15.
- Клосс В. М. Нил Сорский и Нил Полев — «списатели книг» // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 150—167.
- Клосс В. М., Назаров В. Д. Рассказы о ликвидации ордынского ига на Руси в летописании конца XV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 283—313.
- Князевская О. А. Описание Норовской Псалтири // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 121—142.

- Князевская О. А., Турилов А. А. Федоровское Евангелие: О времени создания и происхождении рукописи // XIV—XV вв. 1984. С. 128—140.
- Ковалева В. М. Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII в. // Проблемы атрибуции. 1977. С. 55—64.
- Ковалева В. М. Живопись церкви Федора Стратилата в Новгороде: По материалам открытий 1974—1976 гг. // Монуменальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 161—175.
- Коваленко В., Раппопорт П. А. Храм-усыпальница в Чернигове // Проблемы атрибуции. 1993. С. 36—53.
- Ковтун Л. С. Азбуковники как памятники книжной литературы // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 241—247.
- Колпакова Г. С. О композиционных особенностях росписи храма на Волотском поле // XIV—XV вв. 1984. С. 179—195.
- Колпакова Г. С. О росписи церкви Симеона Богоприимца в Новгороде // Монуменальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 297—304.
- Колпакова Г. С. Фрески церкви Федора Стратилата в Новгороде: Место памятника в палеологовском искусстве XIV в. // Балканы. Русь. 1995. С. 324—339.
- Комеч А. И. Архитектура Владимира 1150-х—1180-х гг.: Художественная природа и генезис «русской романики» // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 231—254.
- Комеч А. И. Композиция фасадов новгородских церквей XII—XIII вв. // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 101—111.
- Комеч А. И. Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве // Художественная культура в домонгольской Руси. 1972. С. 50—64.
- Комеч А. И. Спасо-Преображенский собор в Чернигове (к характеристике начального периода развития древнерусской архитектуры) // Зарубежные связи. 1975. С. 9—26.
- Комеч А. И., Баталов А. Л. Памяти Всеволода Петровича Выглова (1929—1995) // Русь. Византизм. Балканы: XIII век. 1997. С. 442—444.
- Коренюк Ю. А. Росписи апсиды крещальни в Софийском соборе в Киеве // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 399—412.
- Корнилович К. В. Об окладе «Христофорова Евангелия» // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 173—183.
- Косточкин В. В. О мастерах крестов Копорье // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 208—216.
- Костюхина Л. М. Нововизантийский орнамент // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 265—295.
- Костюхина Л. М. О некоторых принципах отождествления и типизации почерков в русских рукописях рубежа XVI—XVII в. // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 18—27.
- Костюхина Л. М., Шульгина Э. В. Изборник 1073 г.: Палеографический анализ и реконструкция рукописи // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 90—100.
- Котанджян Н. Г. Цвет и начальных миниатюрах Эфмидзинского Евангелия // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 281—299.
- Кочетков И. А. Росписи Успенского собора Свяжска: Реставрация и исследование // Монуменальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 370—378.
- Кочетков И. Я. Является ли икона «Богоматерь Донская» памятником Куликовской битвы? // XIV—XV вв. 1984. С. 36—45.
- Красноречев Л. Е. О датировке Вологовских фресок // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 149—152.
- Кресальный Н. И. Новые исследования северо-западной башни Софии Киевской // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 65—79.
- Кучкин В. А. О времени написания Буслаевской Псалтири // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 218—225.
- Кучкин В. А. Сергей Радонежский и «Филофеевский крест» // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 16—22.
- Кучкин В. А., Попов Г. В. Государев дьяк Василий Мамырев и лицевая Книга пророков 1489 г. // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 107—144.
- Кызласова И. Л. Новое о раннем этапе научной деятельности А. Н. Грабара (1919—1924 гг.) // Византизм и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 82—96.
- Кызласова И. Л. О Спаском соборе Андроникова монастыря: Из архива А. И. Некрасова // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 393—399.
- Лагунин И. И. Реставрация памятников монуменальной живописи Пскова и перспектива их музеефикации (хроника) // Монуменальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 258—262.
- Лазарев В. Н. Древнерусские художники и методы их работы // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 7—21.
- Лазарев В. Н. О росписи Софии Новгородской // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 7—62.
- Лалазаров С. В. Два этапа строительства церкви Георгия в Старой Ладоге // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 297—313.
- Лаурина В. К. Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий (вновь раскрытые и малоизвестные произведения из Ферапонтова, Кирилло-Белозер-

- ского ■ Павлова Обиорского монастырей ■ собрании Государственного Русского музея // *Художественные памятники русского Севера*. 1989. С. 84—112.
- Лаурина В. К. Новгородская иконопись конца XV—начала XVI в. ■ московское искусство // *Художественная культура Москвы ■ прилегающих ■ ней княжеств: XIV—XVI вв.* 1970. С. 386—436.
- Лаурина В. К. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат // *Художественная культура Новгорода*. 1968. С. 145—178.
- Лебеков Л. А. Искусство Древней Руси в его с Востоком (к постановке вопроса) // *Зарубежные связи*. 1975. С. 55—80.
- Лебеков Л. А. Истоки архитектурного декора заповольских монастырей // *Художественные памятники русского Севера*. 1989. С. 320—333.
- Лебеков Л. А. Методология научной реставрации ■ представлений общественности // *Проблемы атрибуции*. 1993. С. 194—203.
- Лебекова О. В. Материалы ■ истории художественной мастерской Кирилло-Белозерского монастыря в XVII—XVIII в. // *Художественные памятники русского Севера*. 1989. С. 157—180.
- Лебекова О. В., Наумова М. М. ■ изучению материалов и техники средневековой живописи // *Исследования и атрибуции*. 1997. С. 454—466.
- Лебекова О. В., Наумова М. М. Росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы в Ферапонтове (по данным реставрационных исследований) // *Художественные памятники русского Севера*. 1989. С. 63—68.
- Лидов А. М. О символическом замысле скульптурной декорации владими́ро-суздальских храмов XII—XIII вв. // *Русь. Византизм. Балканы: XII в. 1997*. С. 172—184.
- Лидов А. М. Образы Христа ■ храмовой декорации ■ византийская христология после схизмы 1054 г. // *Византизм и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара*. 1999. С. 155—177.
- Лифшиц А. Л. Об одной графической особенности Киевской Псалтири 1397 г. // *Сергий Радонежский ■ художественная культура Москвы XIV—XV вв.* 1998. С. 338—341.
- Лифшиц Л. И. «Ангельский чин с Еммануилом» ■ некоторые черты художественной культуры Владимиро-Суздальской Руси // *Художественная культура X—первой половины XIII в.* 1988. С. 211—230.
- Лифшиц Л. И. Заметки о соотношении техники ■ стиля в живописи середины XI—начала XII в. // *Русь ■ страны византийского мира: XII в.* 1999. С. 322—343.
- Лифшиц Л. И. Заметки о стиле житийной иконы «Илья Пророк» ■ села Выбуты близ Пскова первой половины—середины XIII в. // *Русь. Византизм. Балканы: XII в.* 1997. С. 326—343.
- Лифшиц Л. И. Икона «Донской Богоматери» // *Художественная культура Москвы и прилегающих ■ ней княжеств: XIV—XVI вв.* 1970. С. 87—114.
- Лифшиц Л. И. Иконография Явления Богоматери преподобному Сергию Радонежскому ■ мотивы теофании в русском искусстве конца XIV—начала XV в. // *Сергий Радонежский ■ художественная культура Москвы XIV—XV вв.* 1998. С. 79—94.
- Лифшиц Л. И. О мастерах Снетогорской росписи // *Проблемы ■ атрибуции*. 1977. С. 106—125.
- Лифшиц Л. И. О стиле росписи Снетогорского монастыря // *Монументальная живопись XI—XVII вв.* 1980. С. 93—114.
- Лифшиц Л. И. Рогатина великого князя тверского Бориса Александровича // *Проблемы атрибуции*. 1993. С. 110—144.
- Лихачева В. Д. Изображение иконоборцев и иконопочитателей ■ листах Киевской Псалтири // *Рукописная книга*. 1974. С. 2. С. 100—106.
- Лихачева Л. Д. О хоругов Евфросинии Старичкой 1566 года // *Художественные памятники русского Севера*. 1989. С. 225—231.
- Лихачева О. П., Чуркина Л. А. Служба, Житие и Похвальное слово Кириллу Белозерскому (по рукописям северных собраний Ленинграда) // *Художественные памятники русского Севера*. 1989. С. 351—356.
- Лукиных В. В. см. Андреева И. Д., Лукиных В. В., Музею Л. А.
- Малевская М. В. Георгиевская церковь ■ Любомле ■ ее место в русском зодчестве второй половины XIII в. // *Русь. Византизм. Балканы: XII в.* 1997. С. 259—268.
- Малевская М. В. Церковь Иоанна Богослова ■ Луцке — вновь открытый памятник архитектуры XII в. // *Исследования и атрибуции*. 1997. С. 9—36.
- Максимов П. Н. Дополнительные данные о соборе ■ Киржаче (Приложение ■ ст.: Некрасов А. И. Собор в Киржаче) // *Древнерусское искусство XV—начала XVI веков*. 1963. С. 233—234.
- Малкин М. Г. Два живописных ансамбля круга Дионисия и его преемников // *Художественные памятники русского Севера*. 1989. С. 123—142.
- Малков Ю. Г. Икона «Чудо архангела Михаила ■ Хонех» из Национального музея ■ Белграде // *Зарубежные связи*. 1975. С. 318—324.
- Малков Ю. Г. О датировке росписи церкви (Архангела Михаила «на Сквородке» в Новгороде // *XIV—XV вв.* 1984. С. 196—225.
- Малков Ю. Г. О роли балканской художественной традиции ■ древнерусской живописи XIV в.: Некоторые аспекты творчества Феодана Грека // *Монументальная живопись XI—XVII вв.* 1980. С. 135—160.

- Малков Ю. Г. Стенопись собора Рождества Богородицы на Возьмище ■ Волоколамские // Исследования ■ атрибуции. 1997. С. 267—285.
- Малков Ю. Г. Стенопись собора Чуда архангела Михаила в Хонех ■ Московском Кремле (опыт реконструкции) // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 368—387.
- Малков Ю. Г. Фрески Гостиниополя // Балканы. Русь. 1995. С. 351—378.
- Мартинова М. В. Оклад иконы «Богоматерь Млекопитательница» ■ собрания Музеев Московского Кремля // XIV—XV вв. 1984. С. 101—112.
- Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье из собрания Кирилло-Белозерского монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 203—224.
- Маясова Н. А. Образ преподобного Сергия Радонежского ■ древнерусском шитье: (К вопросу об иконографии) // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV ■ 1998. С. 40—63.
- Маясова Н. А. Памятник московского золотного шитья XV ■ // Художественная культура Москвы ■ прилегающих к ней княжеств: XIV—XV вв. 1970. С. 488—493.
- Маясова Н. А. Произведения средневекового молдавского лицевое шитья ■ собрания Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» // Балканы. Русь. 1995. С. 257—276.
- Меняйло В. А. Новые данные ■ творчестве Дионисия // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 56—62.
- Меняйло В. А. Храмовая икона «Успение» ■ Успенского собора Иосифо-Волоколамского ■ // Исследования и атрибуции. 1997. С. 375—390.
- Милов Л. В. Тверская школа книжного письма второй половины XIV в.: Из истории Троицкого Мерила Праведного // XIV—XV вв. 1984. С. 118—127.
- Милонас П. М. Заметки об архитектуре Афона // Балканы. Русь. 1995. С. 7—81.
- Мильчик М. И. Еще раз ■ хронология каменного строительства ■ Пскове ■ Ладоге // Русь ■ страны византийского мира: XII век. 1999. С. 289—296.
- Мильчик М. И. История строительства Ивангородской крепости и внешняя политика России конца XV—XVI в. // Исследования и атрибуции. 1997. С. 246—266.
- Мильчик М. И., Штендер Г. М. Западные камеры собора Мирожского монастыря во Пскове: (К вопросу о первоначальной композиции храма) // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 77—96.
- Михайлов С. П. Первоначальное убранство интерьера собора Иоанновского монастыря во Пскове ■ // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 95—100.
- Михельсон Т. Н. Три композиции ■ тему «Собор трех святителей» ■ росписях Ферапонтова монастыря: Истоки иконографии // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 324—342.
- Мишакова И. А. Гемма ■ панатии патрарха Иова // Зарубежные связи. 1975. С. 45—54.
- Мнева Н. Е. Стенопись Благовещенского собора Московского Кремля 1508 г. // Художественная культура Москвы ■ прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 174—206.
- Мокрецова И. П. О некоторых особенностях миниатюр Никомидийского Евангелия // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 303—330.
- Мокрецова И. П. Художники Карахиссарского Евангелия // Исследования и атрибуции. 1997. С. 428—447.
- Морозов В. В. Иван Грозный ■ миниатюрах Царственной книги // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 232—240.
- Музеус Л. А. с.м. Андреева И. Д., Лукьянов В. Б., Музеус Л. А.
- Назаров В. Д. с.м. Клосс Б. М., Назаров В. Д.
- Нарциссов В. В. Воздух, питий книжной Елены Вереийской // Исследования ■ атрибуции. 1997. С. 212—233.
- Нарциссов В. В. Проблемы иконографии преподобного Сергия Радонежского // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 54—62.
- Наумова М. М. Исследование красочного слоя икон из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // XIV—XV вв. 1984. С. 26—29.
- Наумова М. М. Материалы и техника живописи миниатюр Карахиссарского Евангелия // Исследования ■ атрибуции. 1997. С. 448—453.
- Наумова М. М. Пигменты миниатюр Изборника 1073 г. // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 109—112.
- Наумова М. М. с.м. Лелекова О. В., Наумова М. М.
- Некрасов А. И. Собор ■ Киржаче // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 217—233.
- Некрасов А. П. с.м. Балыгина Л. П., Некрасов А. П., Скворцов А. И.
- Некрасова М. А. Новое в синтезе живописи ■ архитектуры XVII века (роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле) // XVII ■ 1964. С. 89—109.
- Нересан Л. В. К вопросу о происхождении ■ символическом содержании иконографии «О тебе радуется» // Византизм ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 380—398.
- Николаева Т. В. О некоторых волоколамских древностях // Художественная культура Москвы ■ прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI ■ 1970. С. 365—385.

Николаева Т. В. Победный крест XIV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 86—93.

Овчинникова Е. С. Икона «Сошествие во ад» из собрания Гос. Исторического музея в Москве // Художественная культура Пскова. 1968. С. 139—156.

Овчинникова Е. С. Иосиф Владимиров: Трактат об искусстве // XVII в. 1964. С. 9—23.

Овчинникова Е. С. К статье М. П. Павловой-Сильванской «Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами» // Художественная культура Пскова. 1968. С. 137—138.

Овчинникова Е. С. Московский вариант «Богоматери Боголюбской» // Зарубежные связи. 1975. С. 343—353.

Овчинникова Е. С. Новый памятник станковой живописи XV в. круга Рублева // Древнерусское искусство XV—начала XVI вв. 1963. С. 94—118.

Озерская Е. А. Образ Града Божьего в сценах Жития Сергия Радонежского из Сергиевской церкви Новгородского Детинца // Сергей Радонежский — художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 95—107.

Орлова М. А. К истории создания росписи собора Ферапонтова монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 46—55.

Орлова М. А. Некоторые замечания о творчестве Дионисия // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 321—354.

Орлова М. А. Некоторые — об орнаменте — церкви Георгия в Старой Ладоге // Русь — страны византийского мира: XII в. 1999. С. 442—448.

Орлова М. А. О группе произведений древнерусского серебряного дела конца XIV—начала XV в. (к проблеме — стиля орнамента) // Исследования — атрибуции. 1997. С. 148—170.

Орлова М. А. О формировании иконографии Рождественской стихир // «Что ты принесем, Христос...» // Балканы. Русь. 1995. С. 127—141.

Орлова М. А. Об орнаменте — росписи церкви Сергия Радонежского в Новгородском Детинце // Сергей Радонежский — художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 108—121.

Орлова М. А. Об орнаменте — русских стенописях XIII—начала XIV в. // Русь. Византия. Балканы: XIII в. 1997. С. 432—441.

Орлова М. А. «Рождество» — собрания П. Д. Корина // XIV—XV вв. 1984. С. 253—266.

Орлова М. А. Фрески Похвального придела Успенского собора Московского Кремля // Мону-ментальная живопись XI—XVII — 1980. С. 305—316.

Орнаментика русских рукописей XI—XVII ввек (по материалам Отдела рукописей Гос. Исторического музея) // Рукописная книга. 1974. Сб. 2.

С. 197—335. См. также: Подобедова О. И.; Протасьева Т. Н.; Щепкина М. В.; Шульгина Э. В.; Костюхина Л. М.; Дианова Т. В.

Остапенко Е. Я. Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусской живописи XIV века // Художественная культура Москвы — прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI — 1970. С. 275—309.

Остапенко Е. Я. Вновь раскрытая древнейшая — Успенского собора Московского Кремля «Богоматерь Одигитрия» // Русь — страны византийского мира: XII в. 1999. С. 494—516.

Остапенко Е. Я. Икона «Страшный суд» — Успенского собора Московского Кремля — проблемы — последних десятилетий XIV в. // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 246—270.

Остапенко Е. Я. — проблеме стиля Андрея Рублева (еще раз о праздничных иконах Благовещенского собора Московского Кремля) // Исследования и атрибуции. 1997. С. 113—135.

Остапенко Е. Я. Об иконографическом типе — «Предста паряца» Успенского собора Московского Кремля // Проблемы — атрибуции. 1977. С. 175—187.

Остапенко Е. Я. Пространственные решения в некоторых — московской живописи — отражение развития стиля в конце XIV—первой трети XV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 59—76.

Павлова-Сильванская М. П. Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами // Художественная культура Пскова. 1968. С. 127—136.

Пенкова В. Болгарские церкви-гробницы // Византия в Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 143—154.

Пенкова В. За модел на стенописната декорация — монастырските трапезарии — византийския и поствизантийския художествен кръг // Балка- — Русь. 1995. С. 209—219.

Пенкова В. О — декорация фресок XII в. — Боянской церкви // Русь и страны византийского мира. XII в. 1999. С. 49—56.

Перцев Н. В. Древнерусские красочные ико- — Проблемы и атрибуции. 1977. С. 83—90.

Перцев Н. В. О новооткрытом произведении Дио- — Художественная культура Москвы — прилежащих к ней княжеств: XIV—XVI — 1970. С. 155—173.

Петрова Г. Д. «Похвала Богоматери» с Акафистом из Кирилло-Белозерского монастыря // художе- — русского Севера. 1989. С. 143—156.

Пивоварова Н. В. Иконография росписи жертвен- — церкви Спаса на Нередице в Новгороде // Византия — Древняя Русь: — 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 210—228.

- Пивоварова Н. В. К истокам идейного замысла росписи церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199 г.) // Русь — страны византийского мира: XII век. 1999. С. 460—476.
- Плешанова И. И. Вологодские памятники резьбы по кости в собрании Государственного Русского музея // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 250—260.
- Плешанова И. И. О зверином орнаменте псковских колоколов и керамики // Художественная культура Пскова. 1968. С. 204—219.
- Плешанова И. И. Работы кирилловских резчиков — собрания Государственного Русского музея // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 232—242.
- Плутин В. А. Некоторые проблемы изучения биографии — творчества Андрея Рублева // Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 73—86.
- Плутин В. А. Фрагмент росписи южной галереи Успенского собора во Владимире // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 126—140.
- Плужников В. И. Распространение западного декора в петровском зодчестве // Зарубежные связи. 1975. С. 362—370.
- Подобедова О. И. Виктор Никитич Лазарев // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 5—11.
- Подобедова О. И. Воинская — и значение — в системе росписей церкви Спаса — Ковалева // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 186—209.
- Подобедова О. И. Выявление, изучение и сохранение памятников русского средневекового искусства // Проблемы атрибуции. 1993. С. 4—35.
- Подобедова О. И. Еще один аспект изучения миниатюр Изборника Святослава // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 75—89.
- Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи: Вчера — сегодня — завтра // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 7—33.
- Подобедова О. И. Некоторые проблемы изучения рукописной книги // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 7—23.
- Подобедова О. И. О функциональном назначении элементов книжного убранства русских средневековых рукописей // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 195—198.
- Подобедова О. М. От редколлегии // Зарубежные связи. 1975. С. 5—8.
- Подобедова О. И. Предисловие [к разделу «Орнаментика русских рукописей XI—XII веков (по материалам собрания Отдела рукописей Гос. Исторического музея)» // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 198—204.
- Подобедова О. И. Роль преподобного Сергия Радонежского в духовной жизни Русской земли (середина XIV—XV столетие) // Сергей Радонежский — художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 23—26.
- Подъяпольский С. С. Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV—XVI века) // Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 437—457.
- Подъяпольский С. С. Венецианские истоки архитектуры московского Архангельского собора // Зарубежные связи. 1975. С. 252—279.
- Подъяпольский С. С. Каменное зодчество Кирилло-Белозерского монастыря — его отношении — строительству Троице-Сергиева монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 310—319.
- Подъяпольский С. С. О деятельности Алевиза Нового — России // Проблемы атрибуции. 1993. С. 170—193.
- Подъяпольский С. С. Собор белозерского Горичского монастыря // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 334—337.
- Подъяпольский С. С. см. Давид Л. А., Альтшуллер В. Л., Подъяпольский С. С.
- Полякова О. А. О двух соловецких иконах — собрания Государственного музея-заповедника «Коломенское» // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 276—284.
- Попов Г. В. Два фрагмента росписи церкви Иоанна Предтечи в Керчи // Балканы. Русь. 1995. С. 117—126.
- Попов Г. В. Дионисий и московская миниатюра (иллюстрация Лествицы в рукописи Герасима Замыцкого — памятник белозерского периода деятельности артели художника) // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 256—285.
- Попов Г. В. Звенигородский удел около 1400 г. // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 171—184.
- Попов Г. В. Из истории древнейшего памятника города Дмитрова // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 198—216.
- Попов Г. В. Кашинский чин — культура Твери середины XV в. // Проблемы — атрибуции. 1977. С. 223—262.
- Попов Г. В. Миниатюры Псковской Палей 1477 г. (о некоторых аспектах развития рукописной иллюстрации Грозненского времени) // Исследования и атрибуции. 1997. С. 325—341.
- Попов Г. В. Московская рукопись с миниатюрами конца XV в. — Британского музея (Egerton 3045) // Проблемы атрибуции. 1993. С. 145—169.
- Попов Г. В. Новый памятник круга Буслаевского Псалтири (из истории деятельности великокняжеской рукописной мастерской 1480-х годов) // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 168—179.

- Попов Г. В. Орнаментация рукописи 1499 г. из московского Успенского собора // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 226—246.
- Попов Г. В. От редактора // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 5—10.
- Попов Г. В. Поездка Дионисия на Белоозеро // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 30—45.
- Попов Г. В. Предисловие // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 5—15.
- Попов Г. В. Пути развития тверского искусства ■ XIV—начале XVI века (живопись, миниатюра) [Приложение: Сборник Государственного архива Калининской области, № 1208 (краткое сообщение) // Художественная культура Москвы: XIV—XVI вв. 1970. С. 310—358.
- Попов Г. В. Шрифтовой декор росписи Михайло-Варшавского собора ■ Старица: 1406—1407 гг. // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 274—296.
- Попов Г. В. см. Кучкин В. А., Попов Г. В.
- Попов П. За техника ■ стенописите ■ черквата «Свети Димитър» в село Патаденица // Балканы. Русь. 1995. С. 163—182.
- Попова О. С. Византийская аскеза и образы искусства XIV ■ // Исследования и атрибуции. 1997. С. 96—112.
- Попова О. С. Галицко-волинские миниатюры раннего XIII в. (к вопросу о взаимоотношении русского ■ византийского искусства) // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 283—315.
- Попова О. С. Две русские иконы раннего XIII в. // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 231—243.
- Попова О. С. Икона «Спас Ярое око» ■ Успенского собора Московского Кремля // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 126—148.
- Попова О. С. Икона Спаса ■ Успенского собора Московского Кремля // Зарубежные связи. 1975. С. 125—146.
- Попова О. С. Миниатюры Хутынского Службеника раннего XIII в. // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 274—289.
- Попова О. С. Мозаики Михайловского монастыря ■ Киеве и византийское искусство конца XI—начала XII в. // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 344—364.
- Попова О. С. Некоторые проблемы позднего византийского искусства: Образы святых жен, Марины ■ Анастасии // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 348—358.
- Попова О. С. Новгородская миниатюра раннего XIV в. и ее связь с палеологовским искусством // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 105—139.
- Попова О. С. Новгородские миниатюры второй четверти XIV века // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 70—99.
- Попова О. С. Новгородские миниатюры ■ второе южнославянское влияние // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 179—200.
- Попова О. С. Русская книжная миниатюра XI—XV вв. // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 9—74.
- Попова О. С. Русские ■ эпохи св. Сергия Радонежского ■ его учеников: Православная духовность XIV в. и ее русский вариант // Сергей Радонежский ■ художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 27—39.
- Порфиридов Н. Г. Вопросы областного атрибуирования памятников древнерусской мелкой каменной пластики // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 65—71.
- Порфиридов Н. Г. Два произведения новгородской станковой живописи XIII века // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 140—144.
- Порфиридов Н. Г. История одного изображения ■ древнерусском искусстве // Зарубежные связи. 1975. С. 119—124.
- Порфиридов Н. Г. К истории псковской станковой живописи: Икона «Сочетание во ад» ■ г. Острова // Художественная культура Пскова. 1968. С. 109—113.
- Порфиридов Н. Г. Малоизвестный памятник древнерусской скульптуры: каменный крест ■ Вороничей // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 184—195.
- Постникова-Лосева М. М. Мастера-серебряники городов Поволжья XVII века: Ярославль, Нижний Новгород, Кострома [с приложением словаря ■ термов-серебряников] // XVII век. 1964. С. 272—315.
- Постникова-Лосева М. М. «Образ Дмитриев удет золотой» // Художественная культура Москвы ■ прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI ■ 1970. С. 473—477.
- Постникова-Лосева М. М. Серебряное дело ■ Новгороде XVI ■ XVII ■ // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 307—334.
- Постникова-Лосева М. М. Серебряное дело Пскова XVI—XVII вв. [с приложением словаря мастеров-серебряников] // Художественная культура Пскова. 1968. С. 157—173.
- Постникова-Лосева М. М. Серебряные изделия ювелиров Сербии ■ Дубровника XIV—XVIII ■ в музеях Москвы ■ Ленинграда // Зарубежные связи. 1975. С. 172—214.
- Постникова-Лосева М. М., Протасьева Т. Н. Лицевое Евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV в. // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 133—172.

- Пашков Л. Хрелева башня Рильского монастыря ■ ее стенопись // Зарубежные связи. 1975. С. 147—171.
- Протасьева Т. Н. Византийский орнамент // Руко- ■ 1974. Сб. 2. С. 205—218.
- Протасьева Т. Н. Псковская Палая 1477 г. // Художественная культура Пскова. 1968. С. 97—108.
- Протасьева Т. Н. см. Постникова-Лосева М. М., Протасьева Т. Н.
- Прохоров Г. М. Иллиминированный греческий Акафист Богородице // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 153—174.
- Прудников О. А. О времени строительства первого каменного собора Хутынского монастыря // Русь ■ страны византийского мира: XII ■ 1999. С. 314—321.
- Пудко В. Г. Шиферный рельеф из церкви Св. Ирины ■ Киеве // Художественная культура Х—первой половины XIII в. 1988. С. 287—292.
- Пятницкий Ю. А. Икона круга мастера Николая Ламбудиса из Спарты в коллекции Эрмитажа // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 359—379.
- Пятницкий Ю. А. Один ■ путей проникновения ■ балканского искусства ■ Россию // Балканы. Русь. 1995. С. 229—241.
- Раппопорт П. А. Новые данные об архитектуре древнего Гродно // Художественная культура Х—первой половины XIII в. 1988. С. 64—72.
- Раппопорт П. А. Основные итоги ■ проблемы изучения зодчества Древней Руси // Художественная культура Х—первой половины XIII в. 1988. С. 7—12.
- Раппопорт П. А. Русская архитектура ■ рубеже XII ■ XIII в. // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 12—29.
- Раппопорт П. А. см. Коваленко В., Раппопорт П. А.
- Раушенбах Б. В. О перспективе в древнерусской живописи // Зарубежные связи. 1975. С. 414—440.
- Редько П. Я. см. Дорофиев И. П., Редько П. Я.
- Ретковская Л. С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV—XVI вв. // Древнерусское искусство XIV—начала XVI веков. 1963. С. 235—262.
- Реформатская М. А. Надвратная сень из села Благовещенье // Художественная культура Москвы ■ прилегающих ■ ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 478—487.
- Реформатская М. А. Об особенностях композиционного построения житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 344—355.
- Реформатская М. А. Об особенностях поэтической образности псковской иконы «Собор Богоматери» // Исследования ■ атрибуции. 1997. С. 193—211.
- Реформатская М. А. О группе произведений псковской станковой ■ второй половины XIV в. // Художественная культура Пскова. 1968. С. 114—126.
- Рогов А. И. Фрески Супрасля // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 343—358.
- Рогов А. И. Ченстоховская икона Богоматери как памятник византийско-русско-польских связей // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 316—321.
- Розанова М. В. Об одной группе миниатюр первой четверти XVI в. // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 247—255.
- Розанова Н. В. Памятники миниатюры московского круга первой половины XVI в. // Художественная культура Москвы ■ прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 258—274.
- Розов Н. Н. Батальные изображения в Лицевом летописном своде Ивана Грозного // XIV—XV вв. 1984. С. 152—155.
- Розов Н. Н. Еще раз об изображении скomorоха на фреске в Мелетове: К вопросу ■ связях монументальной живописи с миниатюрой и орнаментом // Художественная культура Пскова. 1968. С. 85—96.
- Розов Н. Н. Искусство ■ Древней Руси ■ библиография (по новгородско-псковским материалам) // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 24—51.
- Розов Н. Н. Музыкальные инструменты ■ ансамбли ■ миниатюрах Хлудовской (русской) Псалтири // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 91—105.
- Розов Н. Н. Несколько слов о библиотеке новгородского Софийского собора // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 248—251.
- Розов Н. Н. О генеалогии русских лицевых Псалтирей XIV—XVI ■ // Художественная культура Москвы ■ прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 226—257.
- Розов Н. Н. Об идентификации почерков старейших русских книг (XI—XII вв.) // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 14—17.
- Розов Н. Н. Об одной современной частной коллекции рукописей, недавно приобретенной Гос. Публичной библиотекой им. М. Е. Салтыкова-Шchedрина // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 277—280.
- Рыбаков А. А. Фрески вологодского Софийского собора // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 379—393.
- Рындина А. В. Влияние творчества Андрея Рублева ■ древнерусскую мелкую пластику XV—XVI вв.: ветхозаветная «Троица» // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 119—132.



- Рындина А. В. Историко-художественное значение изразцов Успенского собора ■ г. Дмитрове // Художественная культура Москвы ■ прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 461—472.
- Рындина А. В. К истории реставрации окладов иконы «Воломатерь Владимирская» ■ XV в. // Исследования ■ атрибуции. 1997. С. 136—147.
- Рындина А. В. Малоизвестный памятник тверского искусства XV в. // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 199—223.
- Рындина А. В. Московско-молдавские связи ■ произведения московского ювелирного искусства конца XIV—начала XV вв. // Валканы. Русь. 1995. С. 277—287.
- Рындина А. В. Новгород ■ западноевропейское искусство XV в. (о некоторых изделиях художественного ремесла из раскопок Готского двора) // Зарубежные связи. 1975. С. 240—251.
- Рындина А. В. Оклад Евангелия Симеона Ивановича Гордого // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 172—183.
- Рындина А. В. Оклад Евангелия Успенского собора Московского Кремля: (К вопросу о ювелирной мастерской митрополита Фотия) // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 143—167.
- Рындина А. В. Особенности сложности иконографии ■ древнерусской мелкой пластике: «Гроб Господен» // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 223—237.
- Рындина А. В. Суздальский змеевик // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 217—234.
- Рындина А. В. Шиферная икона Бориса и Глеба ■ Солотчи (о роли византийской и южнорусской домонгольской традиций в формировании среднерусской пластики XIII—XIV вв.) // Зарубежные связи. 1975. С. 106—118.
- Рындина А. В. Шиферная икона из Ростова Великого: Иконография и образ // Русь. Византия. Балканы. 1997. С. 251—258.
- Рындина А. В. Эллинистические мотивы в памятнике московской торевтики последней трети XIV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 94—100.
- Салтыков А. А. Деисусные иконы из села Ободово // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 188—193.
- Салтыков А. А. Иконография «Троицы» Андрея Рублева // XIV—XV вв. 1984. С. 77—85.
- Салтыков А. А. О пространственных отношениях в византийской ■ древнерусской живописи // Зарубежные связи. 1975. С. 398—413.
- Саминский А. Л. Местийское Евангелие: Лик Гру-Саминский ■ фоне Византии // Русь ■ страны византийского мира: XII век. 1999. С. 147—178.
- Саминский А. Л. Пути константинопольской живописи времени латинской оккупации по миниатюрам Евангелия (gr. qu. 66) Гос. Библиотеки ■ Берлине; Фонд Прусского культурного наследия // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 114—138.
- Сарабянов В. Д. «Воломатерь Страстная» ■ Дмитриевского монастыря в Калшине // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 311—325.
- Сарабянов В. Д. Иконографическая программа росписей собора Снетогорского монастыря (по материалам последних раскопок) // Византия ■ Древняя Русь: ■ 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 229—259.
- Сарабянов В. Д. Первоначальный колорит снетогорских росписей и проблема изменения цвета древнерусских фресок XIV—XV ■ // Сергей Радонежский ■ художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 150—170.
- Сарабянов В. Д. Росписи северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 365—398.
- Сарабянов В. Д. Стилистические ■ фресок Антониева монастыря // Исследования ■ атрибуции. 1997. С. 56—82.
- Свенцицкий В. И. Мастер икон XV в. из сел Валинка ■ Здвижень // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 273—290.
- Свенцицкий В. И. Художественное оформление Буцацкого Евангелия // Рукописная ■ 1983. Сб. 3. С. 113—120.
- Свириг А. Н. Малоизученное произведение Алевиза Нового // Зарубежные связи. 1975. С. 280—281.
- Седов Вл. В. Византийский храм ■ Куршуну // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 134—142.
- Седов Вл. В. Церковь Николы ■ Липне и новгородская архитектура XIII в. во взаимосвязи с романо-готической традицией // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 393—412.
- Селицкий А. А. Система росписей собора Спасо-Евфросиниевского монастыря ■ Полоцке ■ Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 177—194.
- Сизов Е. С. Датировка росписей Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов // XVII век. 1964. С. 160—174.
- Синицкая Н. В. Книжный мастер Михаил Медоварцев // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 286—317.
- Синицкая Н. В. Новые рукописи Михаила Медоварцева // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 145—149.
- Скворцов А. П. с.м. Балыгина Л. П., Некрасов А. П., Скворцов А. И.; Гладкая М. С., Скворцов А. И.
- Скопин В. В. Иконописцы ■ Соловках в XVI—середине XVIII в. // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 285—309.

- Смирнов А. П. Выносной чеканный крест греческой работы XI—XII в. // Зарубежные связи. 1975. С. 27—40.
- Смирнова Э. С. Андрей Николаевич Грабар — вопросы русской культуры и его научном наследии // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 76—81.
- Смирнова Э. С. Анякиевы Евангелие: малозвестный памятник московской книжной миниатюры и орнамента первой трети XV в. // Исследования — атрибуции. 1997. С. 171—192.
- Смирнова Э. С. «Деисус» с Николкой — неизвестным — Национальном музее Стокгольма // XIV—XV вв. 1984. С. 168—178.
- Смирнова Э. С. Икона Богоматери Максимовской: Возрождение русской художественной традиции — конце XIII в. // Проблемы атрибуции. 1993. С. 72—93.
- Смирнова Э. С. Икона Николы 1294 года мастера Алексы Петрова // Зарубежные — 1975. С. 81—105.
- Смирнова Э. С. Миниатюры двух новгородских рукописей // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 180—203.
- Смирнова Э. С. Новгородская — «Благовеще» начала XII в. // Русь — страны византийского мира: X—XII вв. 1999. С. 517—538.
- Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // Балканы. Русь. 1995. С. 288—310.
- Смирнова Э. С. О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сочетание во ад» из Коломны) // Сергей Радонежский — художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 229—245.
- Смирнова Э. С. Образ монашества — русской живописи второй половины XIV в. // Сергей Радонежский — художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 63—78.
- Смирнова Э. С. Обращение — наследию в русской иконописи XIII в. (две иконы первой четверти столетия) // Русь. Византия. Балканы: XIII в. 1997. С. 290—310.
- Смирнова Э. С. «Спас Вседержитель» XIII в. — Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева: Вопросы атрибуции // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 244—261.
- Смирнова Э. С. «Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря — проблема традиции в русской живописи первой половины XV в. // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 16—29.
- Соболева М. Н. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря — Пскове // Художественная культура Пскова. 1968. С. 7—50.
- Соколова И. М. Икона «Богоматерь Блаженская» из Успенского собора Московского Кремля // Исследования и атрибуции. 1997. С. 413—427.
- Сорокатый В. М. Деисусный чин начала XV в. из Успенского собора в Дмитрове // XIV—XV вв. 1984. С. 243—252.
- Сорокатый В. М. Иконостас новгородской церкви Петра — Павла — Кожеевских // Исследования и атрибуции. 1997. С. 286—309.
- Сорокатый В. М. Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля // Проблемы — атрибуции. 1977. С. 405—420.
- Сорокатый В. М. Новоткрытая новгородская икона Николы Чудотворца первой трети XV в. // Балканы. Русь. 1995. С. 340—350.
- Сорокатый В. М. О некоторых аспектах содержания иконы «Благодарственно воинство небесного царя» // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 399—417.
- Сорокатый В. М. Псковская икона конца XIV—на — XV в. // XIV—XV вв. 1984. С. 226—242.
- Сорокатый В. М. Роспись Троицкой (ныне Покровской) церкви Александровской слободы // Исследования — атрибуции. 1997. С. 358—374.
- Сорокатый В. М. Храмовая икона Успенского собора Великого Устюга // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 181—192.
- Спелальский Ю. П. Вариант псковского храма XVI в.: Церковь Ильи Пророка в бывшем погосте Торошино // Художественная культура Пскова. 1968. С. 197—203.
- Стерлигова И. А. Драгоценный убор русских икон XIV—XV вв. // Сергей Радонежский — художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 217—228.
- Стерлигова И. А. Древнерусское церковное убранство по данным «Летописца Владимира Васильевича Волынского» // Русь. Византия. Балканы: XIII в. 1997. С. 269—273.
- Стерлигова И. А. Малый сион из Софийского собора — Новгороде // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 272—286.
- Стерлигова И. А. Новгородские ктиторы и икона «Богоматерь Знамение»: Некоторые проблемы иконографии // Балканы. Русь. 1995. С. 311—323.
- Стерлигова И. А. О времени создания чеканного оклада иконы «Петр и Павел» из новгородского Софийского собора // Русь — страны византийского мира: XII в. 1999. С. 477—493.
- Тихомирова К. Г. Героическое сказание — древнерусской живописи // Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 7—28.
- Тиц А. А. Некоторые закономерности композиции икон Рублева — его школы // Древнерусское искусство XV—начала XVI вв. 1963. С. 22—53.
- Тиц А. А. Чертеж в русской строительной практике XVII в. // XVII в. 1964. С. 215—231.

- Тодия В. А. Н. Грабар, его изучение сербского средневекового искусства и его роль в формировании современной сербской истории искусства // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 69—75.
- Толочко П. П., Асеев Ю. С. Новый памятник архитектуры древнего Киева // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 80—87.
- Толстая Т. В. «Сорок Севастийских мучеников» в программе алтарных росписей Успенского собора Московского Кремля // Сергей Радонежский — художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 122—143.
- Торшин Е. Н. К вопросу о хронологии черниговского строительства рубежа XII — XIII в. // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 163—171.
- Торшин Е. Н. см. Иоаннисян О. М., Торшин Е. Н., Зыков П. Л.
- Тощая И. Ф., Заярузный А. М. Музыканты на фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 143—155.
- Тощая И. Ф. см. Асеев Ю. С., Тощая И. Ф., Штендер Г. М.
- Турилов А. А. Восточнославянская культура конца XIV—XV в. и «второе южнославянское влияние» // Сергей Радонежский — художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 321—337.
- Турилов А. А. Сцена убийства Стефана Дечанского в лицеом Житии Николы XVI в. и ее источник // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 228—231.
- Турилов А. А. см. Князевская О. А., Турилов А. А.
- Удралова Н. В. Роспись Благовещенского собора в Солвычегодске // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 193—202.
- Ухова Т. В. «Балканский» стиль в орнаменте рукописных книг — мастерской Троице-Сергиева монастыря // XIV—XV вв. 1984. С. 141—151.
- Филатов В. В. Внутренний декор Покровского столпа // Зарубежные связи. 1975. С. 354—361.
- Филатов В. В. Иконостас новгородского Софийского собора (предварительная публикация) // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 63—82.
- Филатов В. В. К истолкованию фресок в восточных столпах Успенского собора в Звенигороде // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 185—195.
- Филатов В. В. К истории техники стеной живописи в России // Художественная культура Пскова. 1886. С. 51—84.
- Филатов В. В. Описание фресок собора Успения на Горке в Звенигороде (новые открытия) // Балканы. Русь. 1995. С. 379—410.
- Филатов В. В. Памяти Е. А. Домбровской // Художественная культура Пскова. 1968. С. 224—225.
- Филатов В. В. Росписи притворов владимирского Успенского собора // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 156—164.
- Филатов В. В. Утраты в древнерусской стеной живописи: Их восполнение и тонирование // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 359—369.
- Филатов В. В. Фрагмент фрески церкви Рождества Богородицы в селе Городня // Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 359—364.
- Филатов В. В. Художественно-технологические особенности росписи Дмитриевского собора во Владимире // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 141—161.
- Филиппова И. С. Идентификация писцов на основании анализа письма скорописных рукописей // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 38—57.
- Флора В. Н. О реконструкции состава древнерусских библиотек // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 52—59.
- Фомичева З. С. Редкое произведение русского искусства XVII в. // XVII век. 1964. С. 316—326.
- Фонкич Б. Л. Антонин Капустин — собиратель греческих рукописей [с Приложением: Греческие рукописи, принадлежавшие Антонину Капустину] // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 368—379.
- Фонкич Б. Л. Греческая рукопись митрополита Фотия // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 189—195.
- Фонкич Б. Л. К вопросу о кодикологическом изучении рукописей Чикаго-Каракиссарской группы // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 300—302.
- Холостенко Н. В. Ильинская церковь в Чернигове по исследованиям 1964—1965 гг. // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 88—103.
- Хорошкевич А. Л. О некоторых источниках Устюжского летописного свода // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 357—368.
- Хрушкова Л. Г. Андрей Николаевич Грабар и европейская христианская археология // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 97—108.
- Хрушкова Л. Г. Дворец в с. Лыхны в Абхазии — его фасадная декорация // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. С. 118—146.
- Царевская Т. Ю. Некоторые особенности иконографической программы росписей церкви Благовещения в Мячине («в Аркажах») близ Новгорода // Исследования и атрибуции. 1997. С. 83—95.

- Царевская Т. Ю. Новые данные о составе росписей церкви Николы ■ Липне // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 413—431.
- Царевская Т. Ю. Образ св. Климента Римского в новгородском искусстве XIII в. // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 260—273.
- Царевская Т. Ю. Тема обретений главы Иоанна Предтечи ■ новгородских росписях XII в. // Русь ■ страны византийского мира: XII ■■■■ 1999. С. 449—459.
- Чанева-Дечевска Н. Пространствени, декоративни и конструктивни особености на българската култова архитектура през XIII—XIV век // Балканы. Русь. 1995. С. 183—196.
- Черногузов Н. Н. Икона «Борис и Глеб» в Киевском музее русского искусства // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 285—290.
- Чернявский И. М. Новый памятник гродненской архитектурной школы XII в. // Художественная культура X—первой половины XIII в. 1988. С. 73—76.
- Чилингиров А. Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики ■ иконографию поствизантийского искусства // Зарубежные связи. 1975. С. 325—342.
- Чичинадзе Н. Реликварии Святого Креста XIII в. ■ Грузия // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 157—162.
- Чуркина Л. А. см. Лихачева О. А., Чуркина Л. А.
- Шалина И. А. Икона «Святой Никола» из Свято-Духова монастыря: Литургический смысл ■ экзексологизация образа // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 356—376.
- Шейнина Е. Г. Реставрация древнерусских фресок из археологических раскопок // Монументаль- ■ живопись XI—XVII ■■■■ 1980. С. 243—257.
- Шередега В. И. К вопросу ■ взаимодействию каменной и деревянной архитектуры ■ русском зодчестве XVI в. // Художественная культура Москвы ■ прилегающих к ней княжеств: XIV—XVI вв. 1970. С. 458—460.
- Шмидт С. О. К изучению Лицевого летописного свода // Рукописная книга. 1983. Сб. 3. С. 204—211.
- Штендер Г. М. «Деисус» Мартирьевской паперти Софийского собора ■ Новгороде // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 77—92.
- Штендер Г. М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 83—107.
- Штендер Г. М. Новгородское зодчество: Работы Новгородской реставрационной мастерской за 20 лет // Художественная культура Новгорода. 1968. С. 347—357.
- Штендер Г. М. Первичный замысел ■ последующие ■ галерей ■ лестничной башни Новгородской Софии // Проблемы ■ атрибуции. 1977. С. 30—54.
- Штендер Г. М. см. Асеев Ю. С., Тощая И. Ф., Штендер Г. М.; Мильчик М. И., Штендер Г. М., Шульгина Э. В. Балканский орнамент // Рукопис- ■■■■ книга. 1974. Сб. 2. С. 240—264.
- Шульгина Э. В. см. Костюхина Л. М., Шульгина Э. В.
- Шапова Ю. Л. Художественное стекло Древней Руси // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 349—357.
- Щенникова Л. А. Вопросы изучения соловецких икон XVI—XVII вв. // Художественные памятники русского Севера. 1989. С. 261—275.
- Щенникова Л. А. Иконы праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Сергей Радонежский ■ художествен- ■■■■ культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 271—294.
- Щенникова Л. А. Царьградская святая «Богоматер Одитрия» ■ ее почитание ■ Московской Руси // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 329—347.
- Щепкина М. В. Возможность отождествления почерков ■ древнерусских рукописей // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 7—13.
- Щепкина М. В. О происхождении Успенского сборника // Рукописная книга. 1972. [Сб. 1]. С. 60—80.
- Щепкина М. В. Тератологический орнамент // Рукописная книга. 1974. Сб. 2. С. 219—239.
- Этингоф О. Е. Икона «Христос Пантократор» из ГМИИ им. А. С. Пушкина: Памятник последнего расцвета константинопольской живописи // Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. 1998. С. 312—320.
- Этингоф О. Е. К вопросу о датировке росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове // Русь ■ страны византийского мира: XII век. 1999. С. 413—441.
- Этингоф О. Е. К иконографии «ласкающей Богоматери» («Гликофилусы») // Балканы. Русь. 1995. С. 96—116.
- Этингоф О. Е. К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» ■ традиции влахернского богородичного культа на Руси ■ XI—XII вв. // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 290—305.
- Этингоф О. Е. Образ храма в иконографии «Богоматерь с пророками» XI—XII ■■■■ // Исследования ■■■■ атрибуции. 1997. С. 37—55.
- Этингоф О. Е. Сопоставление сцен «Рождество Христово» ■ «Успение Богоматери» ■ росписях церквей Богородицы в Студенице и Благовещения

- в Градапе: Новый взгляд // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. С. 59—76.
- Яковлева А. И. «Ерминия» Дионисия ■ Фурны ■ техника икон Феодана Грека // XIV—XV вв. 1984. С. 7—25.
- Яковлева А. И. Икона «Спас Златые власы» из Успенского собора Московского Кремля // Художественная культура X—первой половины XIII ■ 1988. С. 199—210.
- Яковлева А. И. Истоки ■ развитие живописных приемов ранних русских памятников // Проблемы атрибуции. 1993. С. 54—71.
- Яковлева А. И. Метод средневековой живописи // Балканы. Русь. 1995. С. 82—95.
- Яковлева А. И. «Образ мира» в иконе «София Премудрость Божия» // Проблемы и атрибуции. 1977. С. 388—404.
- Яковлева А. И. Приемы личного письма ■ русской живописи конца XII—начала XIII в. // Монументальная живопись XI—XVII вв. 1980. С. 34—44.
- Якунина Л. И. Памятник портретного шитья конца XV в. // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. 1963. С. 263—284.
- Янин В. Л. Еще раз об атрибуции шлема Ярослава Всеволодовича // Художественная культура домонгольской Руси. 1972. С. 235—244.
- Aspra-Vardavakis M. A Thirteenth Century Sinai Grand Deesis // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. Р. 105—113.
- Bardzieva Trajkovska D. The Virgin Nikopeja from Kurbinovo // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. Р. 86—93.
- Borboudakis M. Main Trends of Thirteenth Century Wall Painting in Crete // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. Р. 9—33.
- Bouras Ch. The Contribution of André Grabar to Architectural History // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. Р. 64—68.
- Constantinides E. C. Une icône historiée de Saint Georges du XIII<sup>e</sup> siècle au monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinaï // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. Р. 77—104.
- Dufrenne S. André Grabar: l'ampleur des contacts et de l'imagination // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. Р. 60—63.
- Grabar A. Aux frontières de Byzance et de l'Islam // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 111—114.
- Kalopissi-Verti S. Stylistic Trends in the Palaeologan Painted Churches of the Mani, Peloponnese // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. Р. 193—209.
- Loverdou-Tsigarida K. Les revêtements de la Vierge Vimarissas au monastère de Vatopédi // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. Р. 440—450.
- Mavropoulou-Tsioumi Chr. Die Ikone der Gottesmutter im Tempel der Perivleptos Kirche in Beroia // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. С. 306—316.
- Ousterhout R. Byzantine Funerary Architecture of the Twelfth Century // Русь и страны византийского мира: XII век. 1999. Р. 5—17.
- Panayotidi M. Un aspect de l'art provincial: Temoignage des ateliers locaux dans la peinture monumentale // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. Р. 178—192.
- Papadaki-Oekland S. Patrons and Artistic Production in Crete during the Twelfth Century: A Preliminary Approach // Русь ■ страны византийского мира: XII век. 1999. Р. 33—48.
- Stevović I. Monuments in the Principal Regions of the Serbian State in the 12th Century and the Termination of One of the Routes of Transmission of Byzantine Architectural Influences on the Balkans // Русь ■ страны византийского мира: XII век. 1999. Р. 18—32.
- Théocharis M. Le sakkos de Photios, métropolite de Kiev — un document confessionnel et diplomatique // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. Р. 418—429.
- Todić B. L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Soročani // Русь. Византия. Балканы: XIII век. 1997. Р. 43—53.
- Tsigaridas E. Icônes portatives de la seconde moitié du 14<sup>e</sup> siècle du monastère de Vatopédi au Mont Athos // Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. Р. 317—328.
- Velmans T. La représentation du temps dans la peinture byzantine // Византия ■ Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара. 1999. Р. 274—289.

## ЭСКИЗ АВТОБИОГРАФИИ

## А. Н. Грабар

- А. Н. Грабар среди участников симпозиума «Отношения между Византией и соседними странами» (Центр византийских исследований Думбартон Окс). Слева направо: Э. Киттингер, Дж. Ла Пиана, А. Н. Грабар, А.-М. Фрэнк, Р. Блейк, о. Ф. Дворник, С. Дер Нерсесян, О. Демус, А. А. Васильев. Вашингтон, апрель 1949 г. Фото — архива О. А. Грабара . . . . . 24
- А. Н. Грабар среди участников симпозиума «Император и Дворец» (Центр византийских исследований Думбартон Окс). Сидят: А. Н. Грабар. Стоят, слева направо: А. Альфельди, о. Ф. Дворник, А.-М. Фрэнк, Г. П. Л'Оранж, Э. Канторовиц, П. Ундервауд. Вашингтон, апрель 1950 г. Фото из архива О. А. Грабара . . . . . 25
- Поездка в Новгород в 1967 (?) г. Слева — Андрей Николаевич Грабар, рядом — Алиса Владимировна Банк, справа — Юлия Николаевна Грабар. Фото из архива О. А. Грабара . . . . . 27

НОВОЕ О РАННЕМ ЭТАПЕ  
НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. Н. ГРАБАРА  
(1919—1924 гг.)

## И. Л. Кызласова

- Н. П. Кондаков в русских и болгарских ученых и знакомых — фоне здания Народного музея в Софии. Около 1920—начала 1922 г. Слева направо сидят: А. Протич, Н. П. Кондаков, Г. И. Кацаров; стоят: Н. А. Мухомов, С. Т. Андреева, Р. Кацарова, А. Н. Грабар, Р. Попов, С. И. Покровский, неизвестная (Е. Н. Яценко?), И. Велков, К. Миятев. На нижнем поле фотографии — автографы большинства снимавшихся. Прага, LAPNP, фонд Н. П. Кондакова, без номера . . . . . 85

ХРАМ VII в. В МАСТЕРЕ И ЕГО МЕСТО в ЗОДЧЕСТВЕ  
ЗАКАВКАЗЬЯ в ВИЗАНТИИ

## Армен Казарян

- Храм в Мастере. План: а — Мастара II, около середины VII в.; б — Мастара I, 620-е—начало 630-х годов. Реконструкция автора . . . . . 116
- Храм в Мастере. Западный фасад: а — обмер (чертеж — основе обмера А. Б. Еремьян); б — реконструкция автора . . . . . 118
- Храм в Мастере. Вид с востока. Фотография начала XX в. . . . . 117
- Храм в Мастере. Интерьер: а — вид — купол; б — фрагмент подкупольного перехода. Фото В. Хачатряна . . . . . 118
- Храм Св. Рипсиме в Эчмиадзине. Интерьер . . . . . 120
- а—б — храм в Багаране: фасад и разрез (реконструкция С. А. Мамлова; план (обмер Т. Торамьяна); в — храм Св. Рипсиме в Эчмиадзине. План . . . . . 121

|   |     |
|---|-----|
| Храм ■ Багаране. Схема построения плана (размеры по обмеру Т. Торамакияна) . . . . .            | 122 |
| Храм ■ Мастаре. Схема построения плана (размеры по обмеру А. Казаряна ■ А. Джаляляна) . . . . . | 124 |
| Храм Джвар ■ (Св. Креста) в Мцхете: ■ — южный фасад (реконструкция автора); б — план . . . . .  | 125 |
| Карьезы храмов группы Мрен—Джвари . . . . .   | 127 |
| Метки мастеров-каменотесов храма ■ Мастаре и хронологически близких построек . . . . .          | 129 |

## ВИЗАНТИЙСКИЙ ХРАМ В КУРШУНЛУ

Вл. В. Седов

|  |     |
|--|-----|
| Храм ■ Куршунлу. План. По К. Манго . . . . .   | 135 |
| Храм ■ Куршунлу. План. Реконструкция автора ■ Д. А. Петрова . . . . .  | 135 |
| Храм в Куршунлу. Продольный разрез . . . . .   | 135 |
| Храм ■ Куршунлу. Поперечный разрез с видом на запад . . . . .  | 136 |
| Храм в Куршунлу. Поперечный разрез ■ с видом ■ восток . . . . .  | 136 |
| Храм в Куршунлу. Поперечный разрез ■ . . . . .   | 137 |
| Храм в Юша-Тепеси. План. По С. Эйдже . . . . .   | 138 |
| Храм у Ынишекских ворот в Никее (Изникке). План. По С. Эйдже . . . . .   | 139 |
| Храм монастыря Хора (ныне ■ ■ ■ Кахрие Джами) в Константинополе. Реконструкция плана в комниниовский период. По Р. Остерхуту . . . . . | 140 |

## БОЛГАРСКИЕ ЦЕРКВИ-ТРОИНИЦЫ

Бисерка Пенкова

|   |     |
|---|-----|
| Храм-костница ■ Бачковском монастыре, Болгария. XI в. Вид с юго-востока . . . . .   | 144 |
| Храм-костница в Бачковском монастыре, Болгария. XI ■ Поперечный и продольный разрезы . . . . .  | 145 |
| Храм-костница на кладбище Хиладарского монастыря ■ Афоне. XIV в. Южный фасад . . . . .  | 145 |
| Храм-костница на кладбище Хиладарского монастыря на Афоне. XIV в. Западный фасад и поперечный разрез . . . . .  | 146 |
| Комплекс храмов в монастыре Св. Луки в Фокиде, Греция. XI в. Разрез ■ нартексу церкви Богоматери Панагии ■ по центральной поперечной оси кафоликона . . . . . | 147 |
| Церковь Св. Николы ■ полях ■ в Беотии, Греция. XII в. Продольный разрез . . . . .   | 148 |
| Церковь Св. Николы и Св. Пантелеймона в Вояне близ Софии, Болгария. XI и XIII вв. Аксонометрический разрез . . . . .  | 149 |
| Церковь Св. Николы и Св. Пантелеймона в Вояне близ Софии, Болгария. XI и XIII вв. Продольный разрез . . . . .   | 149 |
| Церковь Богоматери, с приделами Св. Николы ■ Св. Параскевы в селе Долна Камеяница, Югославия. XIV ■ Продольный разрез . . . . .                               | 150 |
| Кафоликом монастыря Иоанна Предтечи, ■ приделом Св. Николы, близ Серр, северная Греция. XIV в. Продольный разрез . . . . .                                    | 150 |
| Церковь Введения во храм (или Спаса), с приделом Св. Николы, ■ селе Кучевинште, Македония. XIV в. Продольный разрез ■ план . . . . .                          | 151 |
| Церковь Богоматери Петричкой в Асеновой крепости близ Асеновграда, Болгария. Продольный ■ поперечный разрезы . . . . .  | 151 |

## ОБРАЗЫ ХРИСТА В ХРАМОВОЙ ДЕКОРАЦИИ И ВИЗАНТИЙСКАЯ ХРИСТОЛОГИЯ ПОСЛЕ СХИЗМЫ 1054 г.

А. М. Лидов

|   |     |
|---|-----|
| Образы Еммануила, Ветхого деньми и Пантократора. Роспись свода церкви Св. Стефана ■ Кастории. XII в. . . . .      | 156 |
| Христос Ветхий деньми. Роспись свода церкви Св. Стефана в Кастории. XII в. . . . .                                | 157 |
| Христос Еммануил. Роспись свода церкви Св. Стефана в Кастории. XII в. . . . .                                     | 158 |
| Новозаветная Троица. Роспись свода нартекса церкви Панагии Кубелидики в Кастории. Вторая половина XIII в. . . . . | 159 |

|   |     |
|---|-----|
| Ветхий деньи ■ композиция «Благовещение». Церковь Св. Врачей ■ Кастория. Роспись восточной стены. Конец XII в. . . . .  | 160 |
| Ветхий деньи ■ центре Демуса. Церковь Св. Врачей в Кастории. Роспись восточной стены. Конец XII в. . . . .  | 161 |
| Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Вид ■ купол и своды предалтарной ■ храма. Роспись середины XII в. . . . .                                     | 163 |
| Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря ■ Пскове. Вид на предалтарные своды ■ алтарную апсиду. Роспись середины XII в. . . . .                                  | 165 |
| Собор Св. Софии в Киеве. Вид ■ алтарную апсиду. Мозаичная декорация середины XI в. . . . .  | 167 |
| Христос-священник. Мозаика над восточной подпружной аркой собора Св. Софии ■ Киеве. Середина XI в. . . . .  | 168 |
| Христос-архидиакон, освящающий храм, ■ композиция «Богородица с младенцем на престоле». Роспись конхи алтарной апсиды собора Св. Софии ■ Охриде. Середина XI в. . . . . | 169 |
| Христос ■ центре композиции «Евхаристия». Роспись алтарной апсиды собора Св. Софии ■ Охриде. Середина XI в. . . . .   | 171 |

# UN ASPECT DE L'ART PROVINCIAL, TÉMOIGNAGE DES ATELIERS LOCAUX DANS LA PEINTURE MONUMENTALE

Maria Panayotidi

|   |     |
|---|-----|
| Magne, Kéria, Taxiarche. Nativité, détail: un mage. Première moitié du X <sup>e</sup> siècle . . . . .  | 179 |
| Magne, Korogoniani, Saint-Philippe. Ascension, détail. Fin du X <sup>e</sup> siècle . . . . .   | 179 |
| Magne, Boularioi, Saint-Pantéléimon. Ascension, détail. 991—992 . . . . .   | 180 |
| Magne, Képoula, Saint-Nicéas. Ascension, détail: apôtre. Fin du X <sup>e</sup> siècle . . . . .   | 180 |
| Magne, Palaiochóra, Saint-Pierre. Saint Christophe, détail. Fin du X <sup>e</sup> siècle . . . . .  | 180 |
| Cappadoce, Güllü dere 4, Saint-Jean. Ascension, détail (d'après Nicole Thierry). 913—920 . . . . .  | 181 |
| Italie méridionale, Carpignano. Chiesa di Santa Marina e Santa Cristina. Annonciation, détail: la Vierge. 959 . . . . .   | 182 |
| Italie méridionale, Carpignano. Chiesa di Santa Marina e Santa Cristina. La Vierge. 1020 . . . . .  | 182 |
| Italie méridionale, Casaranello. Chiesa di Santa Maria della Croce. La Vierge ■ l'Enfant (photo S. Kalopissi). Vers la première moitié du XI <sup>e</sup> siècle . . . . .                                | 183 |
| Italie méridionale, Carpignano. Chiesa di Santa Marina e Santa Cristina. Les saints Nicolas et Christine. Vers 1020 . . . . .   | 184 |
| Italie méridionale, Otranto. Chiesa di ■ Pietro. Lavement des pieds, détail: apôtres. Fin du X <sup>e</sup> siècle . . . . .  | 185 |
| Magne, Kounos, Sainte-Kyriaki. Saint Laure, détail. Première moitié du XI <sup>e</sup> siècle . . . . .   | 186 |
| Magne, Kounos, Dormition de la Vierge. Sainte, détail. Première moitié du XI <sup>e</sup> siècle . . . . .  | 186 |
| Magne, Gardenitsa, Saint-Pierre. Entrée du Christ ■ Jerusalem, détail: les juifs. Première moitié du XI <sup>e</sup> siècle . . . . .   | 187 |
| Magne, Karavas de Kounos, Saint-Mamas. Ascension, détail: apôtre. Première moitié du XI <sup>e</sup> siècle . . . . .   | 187 |
| Cappadoce, Manavi-Tatlarin, église double. Entrée du Christ à Jerusalem, détail: deux juifs et un enfant sur l'arbre (d'après Jolivet et Lemaigre). Première moitié du XIII <sup>e</sup> siècle . . . . . | 190 |
| Cappadoce, Manavi-Tatlarin, église double. Saint Philikas (d'après Jolivet et Lemaigre). Première moitié du XIII <sup>e</sup> siècle . . . . .  | 190 |
| Cappadoce, Manavi-Tatlarin, église double. Saint Antipas (d'après Jolivet et Lemaigre). Première moitié du XIII <sup>e</sup> siècle . . . . .   | 190 |
| Italie méridionale, San Vito dei Normanni, San Biaggio. Présentation du Christ au Temple, détail: prophétesse Anne. 1198 . . . . .  | 190 |
| Italie méridionale, Poggiardo, chiesa di Santa Maria degli Angeli. Saint Georges, détail. Fin du XII <sup>e</sup> siècle . . . . .  | 190 |

## STYLISTIC TRENDS IN THE PALAEOLOGAN PAINTED CHURCHES OF THE MANI, PELOPONNESE

Sophia Kalopissi-Verti

|  |     |
|--|-----|
| Mani, Kaphiona, Hagioi Theodoroi, apse. Melismos, détail. 1263—1270 . . . . .        | 194 |
| Mani, caves of Diros, Hagia Paraskevi, apse. Saint Theodore. Ca. 1260—1280 . . . . . | 195 |



|   |     |
|---|-----|
| Mani, near Hagia Kyriaki, Hagetria, sanctuary. The Ascension, detail. Ca. 1260—1280 . . . . .                                       | 196 |
| Mani, near Hagia Kyriaki, Hagetria, narthex. Christ, from the Deisis. End of the XIIIth century . . . . .                           | 197 |
| Mani, near Hagia Kyriaki, Hagetria, narthex. The Archangel Michael. End of the XIIIth century . . . . .                             | 197 |
| Mani, Cotraphi, Hagios Panteleemon, north apse. Saint Panteleemon. Ca. 1300 . . . . .   | 197 |
| Mani, Hagioi Anargyroi. Saint Hermolaos. 1265 . . . . .   | 197 |
| Mani, Polemitas, the church of the Archangel Michael. The apostle Paul, from the «Ascension». 1278 . . . . .                        | 198 |
| Mani, Mina, Panagia «stou Koraki». The apostle Paul, from the «Ascension». Ca. 1280 . . . . .                                       | 198 |
| Mani, Polemitas, the church of the Archangel Michael. Apostle, detail from the «Ascension». 1278 . . . . .                          | 198 |
| Mani, Mina, Panagia «stou Koraki». Apostle, detail from the «Entry into Jerusalem». Ca. 1280 . . . . .                              | 198 |
| Mani, «Stou Kalou», Hagios Basileios», apse. Saints Joannes Chriostomos and Gregorios. Last decades of the XIIIth century . . . . . | 199 |
| Mani, Mina, Hagioi Anargyroi. The Ascension, detail. Third quarter of the XIIIth century . . . . .                                  | 199 |
| Mani, Phrangoulia, Phaneromeni, apse. Church fathers. 1322—1323 . . . . .   | 199 |
| Mani, Platza — Kampinari, Hagios Nikolaos, central nave. Adam, from the «Anastasis». 1337—1338 . . . . .                            | 200 |
| Mani, Platza — Kampinari, Hagios Nikolaos, central nave. Last Supper, detail. 1337—1338 . . . . .                                   | 201 |
| Mani, Platza — Kampinari, Hagios Nikolaos, south apse. Miracle of Saint Nicholas, detail. 1343/1344—1348/1349 . . . . .             | 201 |
| Mistras, Aphenitiko, south stoa. Apostle, detail from the «Dormition». After 1366 . . . . .   | 202 |
| Mistras, «Αι-Παννύκκι». The Prophet Isaiah. 1370—1380 . . . . .   | 203 |
| Mani, Kastania, Hagios Petros. Dormition of the Virgin, detail. Second half of the XIVth century . . . . .                          | 203 |
| Mani, Kastania, Hagios Petros. Saint Dionisios Areopagites. Second half of the XIVth century . . . . .                              | 204 |
| Mani, Kastania, Hagios Petros. Archangel, detail from the «Synaxis of the Archangels». Second half of the XIVth century . . . . .   | 205 |
| Mani, Kastania, Hagios Petros. Saint Nicholas. Second half of the XIVth century . . . . .   | 205 |
| Mani, Langada, cave church of Hagia Marina. The Presentation in the Temple. 1347—1348 . . . . .                                     | 206 |
| Mani, caves of Diros, Hagioi Theodoroi, apse. The Virgin. Mid of the XIVth century . . . . .  | 207 |
| Mani, Polemitas, Hagios Nikolaos. Saint Kaliniki. Second half of the XIVth century . . . . .  | 207 |

## ■ ИСТОЛКОВАНИЮ ПРОГРАММЫ РОСПИСИ ДИАКОННИКА ЦЕРКВИ СПАСА НА НЕРЕДИЦЕ В НОВГОРОДЕ

Н. В. Пивоварова

|  |     |
|--|-----|
| Усекновение ■ Иоанна Предтечи. Пир Ирода. Св. мученица Ирина. Церковь Спаса на Нередице, ■ стена диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. III-8656 . . . . .   | 211 |
| Иоанн Предтеча. Церковь Спаса ■ Нередице, конха диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. III-8326 . . . . .  | 213 |
| Св. Рипсимия и Зиковия. Церковь Спаса на Нередице, северная стена диаконника. 1199 г. . . . .  | 214 |
| Св. Устина ■ Доминика. Церковь Спаса ■ Нередице, ■ стена диаконника. 1199 г. . . . .   | 215 |
| Св. Татиана. Церковь Спаса на Нередице, северная ■ диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. III-8645 . . . . .   | 217 |
| Св. Христина. Церковь Спаса ■ Нередице, ■ диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. III-8655 . . . . .  | 218 |
| Св. Екатерина. Церковь Спаса ■ Нередице, арка прохода ■ диаконника ■ центральную апсиду, западный склон. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. III-8650 . . . . .   | 219 |
| Св. Доминика. Церковь Спаса ■ Нередице, северная ■ диаконника. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. III-8648 . . . . .   | 220 |
| Жены-мироносицы из композиции «Явление Христа женам-мироносицам». Св. Кирик и Улита. Церковь Спаса ■ Нередице, восточная стена, над проходом из ■ в диаконник. 1199 г. Фотоархив ИИМК, рег. II-26679 . . . . . | 223 |

## ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ СОВОРА СНЕТОГОРСКОГО МОНАСТЫРЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПОСЛЕДНИХ РАСКРЫТИЙ)

В. Д. Сарабьянов

|  |     |
|--|-----|
| Богоматерь с младенцем ■ конхе центральной апсиды. Рождественский собор Снетогорского ■ монастыря. 1313 г. . . . . | 230 |
| Лик Богоматери ■ конхе центральной апсиды. 1313 г. . . . .   | 231 |

|  |     |
|--|-----|
| Схема росписи свода вымы «Христос ■ славе». 1313 г. . . . .  | 232 |
| Десница Господня. Софит восточной подпружной арки. 1313 г. . . . .   | 234 |
| Христос. Деталь композиции «Вознесение» в куполе. 1313 г. . . . .  | 235 |
| Ангел. Деталь композиции «Вознесение» ■ куполе. 1313 г. . . . .  | 237 |
| «Вознесение». Схема росписи купола. 1313 г. . . . .  | 238 |
| Купол, восточная подпружная арка и свод вымы. 1313 г. . . . .  | 239 |
| Люнет западной стены. Общий вид. 1313 г. . . . .   | 240 |
| «Христос Ветхий деньми в окружении небесных сил ■ престолов» («Видение пророка Даниила»).<br>Северный склов западного свода. 1313 г. . . . . | 241 |
| Сцены Страшного суда. Схема росписи западного свода. 1313 г. . . . .   | 242 |
| Сцены Страшного суда. Схема росписи западного люнета и части западной стены. 1313 г. . . . .   | 243 |
| Сцены Страшного суда. Схема росписи южной стены западной ветви центрального креста. 1313 г. . . . .  | 244 |
| «Моисей, облачающий мидеев». Композиция ■ западной стене. 1313 г. . . . .  | 245 |
| Сцены Страшного суда. Схема росписи северной стены западной ■ центрального креста. 1313 г. . . . .   | 246 |
| Ад. Сцены Страшного суда. Северная стена западной ветви центрального креста. 1313 г. . . . .   | 247 |
| Сцены рождественского цикла. Схема росписи западной ■ северной ветви центрального креста.<br>1313 г. . . . .                                 | 248 |
| Троица Ветхозаветная. Схема росписи ■ конхе апсиды жертвенника. 1313 г. . . . .  | 249 |
| Западная ■ жертвенника. Схема росписи. 1313 г. . . . .   | 250 |
| Апсида жертвенника. Схема росписи, развертка. 1313 г. . . . .  | 251 |

ОБРАЗ СВ. КЛИМЕНТА РИМСКОГО  
■ НОВГОРОДСКОМ ИСКУССТВЕ XIII в.

Т. Ю. Царевская

|   |     |
|---|-----|
| Св. Климент. Фреска базилики Сан Клементе ■ Риме. XI в. . . . .   | 262 |
| Св. Петр ■ Климент. Мозаика базилики Сан Клементе ■ Риме. XII—начало XIII в. . . . .  | 263 |
| Левая часть святительского чина. Мозаика собора ■ Монреале, Сицилия. 1180—1194 гг. . . . .  | 264 |
| Св. Климент. Мозаика святительского чина. Софийский собор в Киеве. XI в. . . . .  | 264 |
| Св. Климент ■ Петр. Миниатюра ■ Микология. Третья четверть XI в. Париж, Национальная<br>библиотека, gr. 580. Л. 2 об. . . . .                         | 265 |
| Св. Климент. Мозаика собора Сан Марко ■ Венеции. Около 1200 г. . . . .  | 265 |
| Св. Климент. Фреска базилики Санта Мария Антиква в Риме. VIII (?) в. . . . .  | 266 |
| Неизвестный святитель (св. Климент?). Фреска церкви Св. Георгия в Старой Ладоге. 1170-е годы  | 266 |
| Св. Климент. Деталь новгородской иконы «Богоматерь на престоле, с предстоящими св. Николой<br>и св. Климентом». Вторая половина XIII в. ГРМ . . . . . | 267 |
| Св. Климент. Деталь новгородской иконы «Спас ■ престоле». Вторая половина XIII в. ГТТ. . . . .  | 267 |
| «Богоматерь на престоле, с предстоящими св. Николой ■ св. Климентом». Новгородская икона<br>второй половины XIII в. ГРМ . . . . .                     | 269 |
| Св. Климент. Изображение на крышке ставротеки. XII—начало XIV в. Архангельский музей . . . . .  | 270 |
| «Богоматерь на престоле, ■ предстоящими св. Николой и ■ Климентом». Вологодская икона<br>XIV в. Вологодский музей . . . . .                           | 270 |
| Св. Климент. Фреска церкви Успения ■ Волотовом поле близ Новгорода. 1363 г. Архивная фо-<br>тография . . . . .  | 270 |

LA REPRÉSENTATION DU TEMPS DANS  
LA PEINTURE BYZANTINE

Tania Velmans

|   |     |
|---|-----|
| Le passage de la Mer Rouge. Paris, Bibliothèque Nationale, Psautier gr. 139. . . . .  | 275 |
| Le prophète Isaïe ■ prière. Paris, Bibliothèque Nationale, Psautier gr. 139 . . . . .   | 275 |
| Josué et les deux espions. Cité de Vatican, Bibliothèque Apostolique, Rouleau de Josué, Palat. gr. 431                        | 277 |
| Le Christ entre David et Habacuc avec le char du soleil. Londres, British Museum, Psautier Add.<br>19.352, Psautier ■ . . . . | 278 |
| Calendrier. Cité de Vatican, Bibliothèque Apostolique, cod. gr. 1291, fol. 9 . . . . .  | 279 |
| «Toutes les creatures louent le Seigneur» (Psautier 69). Lesnovo, église des Saints-Archanges, narthex                        | 280 |
| Les jumeaux. Tbilissi, Institut des Manuscrits, Traité d'Astronomie, A-65 . . . . .   | 281 |

|   |     |
|---|-----|
| Genèse: le quatrième jour de la Création. Venise, Saint-Marc, mosaïque . . . . .  | 284 |
| Les saints du mois de février. Icône. Mont Sinai, monastère Sainte-Catherine . . . . .                                    | 284 |
| La fin de la vie humaine. Londres, British Museum, Psautier Add.19.352, fol.137. Psaume 102 . . . . .                     | 284 |
| Saint Mamas chevauchant ■ lion. Tbilissi, Institut des Manuscrits. Homélie de Saint-Grégoire de Nazianze, A-109 . . . . . | 284 |
| Le Christ chassant les marchands du Temple. Leavenworth, église des Saints-Archanges . . . . .                            | 285 |
| Hymne Acathiste, strophe 23. Monastère de Marko, Macédoine . . . . .  | 286 |
| Translation des reliques de saint Syméon Nemanja. Sopoćani, chapelle Saint-Syméon . . . . .                               | 286 |

К РАННЕЙ ИСТОРИИ  
«ВЛАДИМИРСКАЯ БОГОМАТЕРЬ»  
И ТРАДИЦИИ ВЛАХЕРНСКОГО БОГОРОДИЧНОГО КУЛЬТА  
НА РУСИ В XI—XII

О. Е. Этингоф

|  |     |
|--|-----|
| «Богоматерь Владимирская». Икона. Начало XII в. ГТТ . . . . .                              | 292 |
| «Богоматерь Владимирская». Оборотная сторона иконы. ГТТ . . . . .                          | 292 |
| Санинцов ■ с изображением Богоматери Влахернитиссы. XI—XII вв. Собрание Н. П. Лиха- ■      |     |
| Богоматерь Влахернитисса. Фрагмент иконы «Христологический цикл и ■ Богоматери». ■         |     |
| XI—XII вв. Синай, монастырь Св. Екатерины . . . . .  |     |
| «Богоматерь Влахернитисса». Икона. Около 1100 г. Бачковский монастырь, Болгария . . . . .  | 293 |
| «Покров Богоматери». Икона XIV в. Суздаль. ГТТ . . . . .                                   | 294 |
| Стефан Новый. Роспись энклисты монастыря Св. Неофита на Кипре. Конец XII в. . . . .        | 294 |
| Богоматерь «ласкающая». Роспись пареклесиюна монастыря Хора (Кахрие Джами). Константино- ■ |     |
| поль. 1310-е годы . . . . .  | 295 |
| «Богоматерь Свекская». Икона. Около 1288 г. ГТТ . . . . .                                  |     |
| «Богоматерь Оранта». Мозаика апсиды ■ Софийском соборе в Киеве. 1040-е годы . . . . .      |     |
| «Богоматерь Великая Панагия». («Ярославская Оранта»). Икона. Около 1224 г. ГТТ . . . . .   | 299 |

DIE IKONE DER GOTTESMUTTER IM TEMPLON  
DER PERIVLEPTOS KIRCHE IN BEROIA

Chr. Mavropoulou-Tsioumi

|   |     |
|---|-----|
| Gottesmutter-Ikone aus der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts . .       | 307 |
| Gottesmutter-Perivleptos. Wandmalerei in der Perivleptos Kirche von Beroia. Nach der Mitte des 14. ■    |     |
| Jahrhunderts . . . . .  | 308 |
| Gottesmutter-Elcoussa. Ikone im Tempon der Perivleptos Kirche von Beroia. 18. Jahrhundert . .           | 308 |
| Gottesmutter-Hodegetria mit dem Beinamen Perivleptos. Wandmalerei in der Perivleptos Kirche von ■       |     |
| Beroia. 18. Jahrhundert . . . . .   | 308 |
| Grundriss der heutigen Perivleptos Kirche (nach Th. Papasotos) . . . . .                                | 309 |
| Das heutige Tempon (nach X.Savopoulou-Kataiki) . . . . .  | 309 |
| Taufe Christi. Wandmalerei in der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts ■  |     |
| Gottesmutter im Parekklesion des Chora-Klosters in Konstantinopel . . . . .                             | 310 |
| Gottesmutter-Ikone ■ der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts. Detail ■   |     |
| Gottesmutter-Ikone aus der Perivleptos Kirche in Beroia. Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts. Detail ■ |     |
| Gottesmutter mit Kind. Wandmalerei im Parekklesion ■ Hl. Nikolaus des Prodromos-Klosters von ■          |     |
| Serres. 1368—1384 . . . . .   | 313 |
| Verkündigung. Epistylon der Perivleptos Kirche ■ Beroia . . . . .                                       | 313 |
| Darbringung im Tempel. Epistylon der Perivleptos Kirche von Beroia . . . . .                            | 314 |
| Taufe Christi. Epistylon der Perivleptos Kirche von Beroia . . . . .                                    | 314 |

ICÔNES PORTATIVES DE LA SECONDE MOITIÉ  
DU 14<sup>e</sup> SIÈCLE DU MONASTÈRE DE VATOPÉDI AU MONT ATHOS

E. Tsigaridas

|  |     |
|--|-----|
| Descente de croix. Icône. Seconde moitié du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .                          | 318 |
| Descente de croix, détail: le Christ et la Vierge. Seconde moitié du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . . | 318 |
| Descente de croix, détail: Joseph de Arimathée. Seconde moitié du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .    | 318 |
| Descente de croix, détail: Marie-Madeleine. Seconde moitié du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .        | 319 |
| Descente de croix, détail. Seconde moitié du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .                         | 320 |
| La Vierge Hodégétria. Icône. Dernier quart du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .                        | 321 |
| La Vierge Hodégétria, détail. Dernier quart du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .                       | 322 |
| La Vierge Hodégétria, détail: le Christ. Dernier quart du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .            | 322 |
| La Sainte Trinité. Icône. Dernier quart du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .                           | 323 |
| La Sainte Trinité, détail. Dernier quart du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .                          | 324 |
| La Sainte Trinité, détail. Dernier quart du XIV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .                          | 324 |
| L'Annonciation. Icône. Fin de XIV <sup>e</sup> —début du XV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .              | 325 |
| L'Annonciation, détail: l'Ange. Fin de XIV <sup>e</sup> —début du XV <sup>e</sup> siècle. Monastère Vatopédi . . . . .     | ■   |

ЦАРЬГРАДСКАЯ СВЯТЫНЯ «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ»  
И ЕЕ ПОЧИТАНИЕ В МОСКОВСКОЙ РУСИ

Л. А. Щенникова

|  |     |
|--|-----|
| «Богоматерь Владимирская» (средник иконы). Византия. Начало XII в. ГТГ . . . . .   | 331 |
| «Богоматерь Одигитрия». Византийская ■■■■■ XIV (?) в., переписанная Дионисием ■ 1482 г. ■<br>Вознесенского монастыря ■ Московском Кремле. ГТГ . . . . .                                      | 332 |
| Поклонение ■■■■■ «Одигитрия». Выходная миниатюра греко-латинской Псалтири Гамилтона.<br>Около 1300 г. Берлин, Гос. музей, Гравюрный кабинет, 78.А.9 . . . . .                                | 333 |
| «Богоматерь Одигитрия». Список в чтимой иконы Вознесенского монастыря. Конец XV в. Из со-<br>брания П. Д. Корня. ГТГ . . . . .   | ■   |
| «Богоматерь Одигитрия». Шталь ■■■■■ Вклад княгини Домники Михайловны Мстиславской к<br>■■■■■ «Богоматерь Одигитрия» в Вознесенском монастыре. 1630 г. Музей «Московский<br>Кремль» . . . . . | 335 |
| «О Всепетая Мате...» (юдак 13). Клеймо иконы «Похвала Богоматери, с Акафистом». Конец<br>XIV в. Успенский собор Московского Кремля . . . . .   | 336 |
| «Богоматерь Одигитрия». Икона ■■■■■ XIV в. Византия. Из Благовещенского собора Московского<br>Кремля. Оружейная палата . . . . .   | 337 |
| «Богоматерь Одигитрия». Средник шпкой ■■■■■ Середина XV в. Музей «Московский Кремль» . . . . .   | 338 |
| «Богоматерь Одигитрия». Икона. Конец XV в. Благовещенский собор Московского Кремля . . . . .   | ■   |
| «Богоматерь Одигитрия Смоленская». Список с чудотворной ■■■■■ Богоматери Смоленской.<br>1456 (?) г., прописи XIX в. Оклад XVI—XVII вв. Оружейная ■■■■■ . . . . .                             | 339 |

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОЗДНЕГО ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА.  
ОБРАЗЫ СВЯТЫХ ЖЕН, МАРИНЫ И АНАСТАСИИ

О. С. Попова

|   |     |
|---|-----|
| «Св. Марина». ■■■■■ первой половины XV в. Византия. Афины, Византийский музей . . . . . | ■   |
| «Св. Анастасия». Икона начала XV в. Византия. ГЭ . . . . .                              | 351 |
| «Св. Анастасия». Деталь византийской иконы начала XV в. ГЭ . . . . .                    | 353 |

ИКОНА КРУГА МАСТЕРА ■■■■■ ЛАМБУДИСА  
ИЗ СПАРТЫ В КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА

Ю. А. Пятницкий

|  |     |
|--|-----|
| «Богоматерь Умиление». Икона. Первая половина—середина XV в. ГЭ . . . . .  | 360 |
| «Богоматерь Умиление». Икона. XV в. Местонахождение ■■■■■ (ранее — Музей древнебело-<br>русского искусства в Минске) . . . . . | ■   |

|   |     |
|---|-----|
| «Богоматерь Одигитрия». Икона. XV ■ Мастер Николас Ламбудис из Спарты. Частная коллекция в Афинах                               | 362 |
| Лики Богоматери и младенца Христа. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ   | 363 |
| Лик младенца Христа. Деталь ■ «Богоматерь Умиление». ГЭ   | 364 |
| Лик младенца Христа. Деталь ■ «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса ■ Спарты. Фото из статьи М. Ахемасту-Потамнану | 364 |
| Глаза Богоматери. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ  | 365 |
| Глаза Богоматери. Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса ■ Спарты. Фото ■ статьи М. Ахемасту-Потамнану | 365 |
| Архангел Гавриил. Деталь ■ «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты. Фото из статьи М. Ахемасту-Потамнану   | 367 |
| Архангел Михаил. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ   | 367 |
| Деталь иконы «Богоматерь Одигитрия» мастера Николаоса Ламбудиса из Спарты. Фото ■ М. Ахемасту-Потамнану                         | 367 |
| «Богоматерь Умиление». Икона. Конец XIV—начало XV ■ Благовещенский собор Московского Кремля                                     | 369 |
| «Богоматерь Донская». Икона. Атрибуируется мастеру Феофану Греку. ГТГ   | 369 |
| Руки Марии. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». ГЭ  | 369 |
| Ножки младенца Христа. Деталь ■ «Богоматерь Умиление». ГЭ   | 369 |
| Костяная ■ «Богоматерь Одигитрия». X в. ГЭ  | 375 |
| «Богоматерь Милостивая». Икона. XV ■ ГЭ   | 375 |

■ ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ  
И СИМВОЛИЧЕСКОМ СОДЕРЖАНИИ  
ИКОНОГРАФИИ «О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»

Л. В. Нерсисян

|   |     |
|---|-----|
| «О тебе радуется». Икона. Конец XV ■ (около 1480 г.). Успенский собор Московского Кремля    | 382 |
| «О тебе радуется». Икона. Начало XVI в. Из Успенского собора в Дмитрове. ГТГ                | 385 |
| «О тебе радуется». Икона. Конец XV в. Из Покровского монастыря в Суздале. ГТГ               | 387 |
| «О тебе радуется». Фреска. 1502—1503 гг. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря   | 385 |
| «Страшный суд». Икона. Первая половина XV ■ Успенский собор Московского Кремля              | 389 |
| «Страшный суд». Икона. Конец XV в. Из ■ Нёнокса на Велом море. ГЭ                           | 390 |
| Рай. Деталь иконы «Страшный суд» из села Нёнокса. ГЭ  | 390 |
| «Покров Богородицы». Фреска. 1502—1503 гг. Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря | 393 |

ИКОНА «БЛАГОСЛОВЕННО ВОИНСТВО НЕБЕСНОГО ЦАРЯ».  
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОДЕРЖАНИЯ

В. М. Сорокатый

|   |     |
|---|-----|
| «Благословенно воинство небесного царя». Икона. XVI ■ Из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ            | 400 |
| Небесный Иерусалим. Деталь иконы «Благословенно ■ небесного царя»   | 401 |
| Царь Константин. Деталь ■ «Благословенно воинство небесного царя»   | 402 |
| Знаменосец о ■ небесного ■ Георгий, Дмитрий. Деталь ■ «Благословенно воинство небесного царя». Нижний регистр | 403 |
| «Небесный Иерусалим». Икона. Около 1500 г. Монастырь Богородицы Платитеры ■ о. Корфу                          | 404 |
| «Страшный суд». Икона. Вторая ■ XVI в. Стокгольм, Национальный музей  | 404 |
| Сцены ■ Апокалипсиса. Деталь ■ «Страшный суд». Стокгольм, Национальный музей                                  | 406 |
| Шествие небесного ■ Деталь ■ «Страшный суд». Стокгольм, Национальный музей                                    | 406 |
| «Благословенно ■ небесного царя». Икона. Вторая ■ XVI в. Из Чудова монастыря. Музей «Московский Кремль»       | 411 |
| «Страшный суд». Икона. Конец XVI—XVII в. Воскресенский собор в Тулаве. Схема                                  | 411 |

M. Théocharis

|  |     |
|--|-----|
| Sakkos de Photios: la face antérieure. Début du XV <sup>e</sup> siècle. Kremlin de Moscou, Palais d'Armure | 420 |
| Sakkos de Photios: le dos  | 421 |
| Les portraits de Jean VIII Paleologue et de son épouse Anna Vasilievna                                     | 422 |
| Les portraits de deux princes: Vasilii Dimitrievich et Sofia Vitovtovna                                    | 423 |
| Les portraits de Photios, métropolite de Kiev et toute la Russie   | 424 |
| Les trois saints lithuaniens   | 425 |

ШИТАЯ ПЕЛЕНА 1498 г.  
■ ЧИН ■ ЦАРСТВО

Л. М. Евсеева

|   |     |
|---|-----|
| Церковная процессия с выносом Одигатрии. Шитая пелена. г.       | 431 |
| Церковная процессия с выносом иконы Одигатрии. 1498 г. Фрагмент | 433 |

■ REVÊTEMENTS DE LA VIERGE VIMATARISSA AU  
MONASTÈRE DE VATOPÉDI

K. Loverdou-Tsigarida

|   |     |
|---|-----|
| L'icône de Vimatarissa à Vatopédi, Mont Athos   | 442 |
| L'icône de Vimatarissa avec les restes du revêtement du XII <sup>e</sup> siècle   | 443 |
| Le revêtement du XII <sup>e</sup> siècle sur l'icône de Vimatarissa. Detail de la partie haute du cadre                         | 444 |
| L'inscription dédicative (detail) sur l'icône de Vimatarissa  | 445 |
| Le revêtement du XIV <sup>e</sup> siècle sur l'icône de Vimatarissa. Detail: la scène de la rencontre de la Vierge et de Joseph | ■   |
| Le revêtement du XIV <sup>e</sup> siècle sur l'icône de Vimatarissa. Detail: du sujet décoratif                                 | ■   |
| Le revêtement du XIX <sup>e</sup> siècle sur la partie basse l'icône de Vimatarissa   | 447 |

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА  
ИЗ РАСКОПОК ВО ВЛАДИМИРЕ

Ю. Э. Жарнов, В. И. Жарнова

|  |          |
|--|----------|
| Слеза — каменная икона с изображением Саввы Освященного. Резьба, Первая треть XIII в.; справа — с изображением Распятия апостола Петра. Резьба, позолота. Первая треть в. Археологическая коллекция во Владимире | дв. вкл. |
| Серебряная чаша. Археологическая коллекция во Владимире  | дв. вкл. |
| Грифон. Гравированное изображение на дне серебряной чаши. Археологическая коллекция во Владимире   | дв. вкл. |
| Большой серебряный Конец XII—начало XIII Лицевая сторона, с изображением Распятия и Иоанна Предтечи. Археологическая коллекция во Владимире  | дв. вкл. |
| Большой серебряный экономох. Конец XII—начало XIII Обратная сторона, с изображением Богоматери с младенцем и св. Георгия, Димитрия, Нестора(?). Археологическая коллекция во Владимире                           | дв. вкл. |
| Малый серебряный экономох. Конец XII—первая треть XIII Лицевая сторона, с изображением Распятия. Археологическая коллекция во Владимире  | дв. вкл. |
| Малый серебряный Конец XII—первая треть XIII Обратная сторона, с изображением Богоматери с архангелов. Археологическая коллекция во Владимире  | дв. вкл. |
| Серебряное ожерелье. Археологическая коллекция во Владимире  | дв. вкл. |
| Бусины из серебряного ожерелья   | дв. вкл. |
| Пальметты из серебряного ожерелья  | дв. вкл. |
| Медальон с изображением архангела Михаила (часть серебряного ожерелья)   | дв. вкл. |

|  |             |
|--|-------------|
| Оборотная сторона медальона, с изображением процветшего креста . . . . .   | цв. . . . . |
| Семь серебряных позолоченных иконок с изображениями в технике перегородчатой эмали:<br>Христос, св. Борис и Глеб, апостол Петр, Николай Мырикийский, Георгий(?), Димитрий(?). Конец XII—первая треть XIII в. Археологическая коллекция во Владивостоке . . . . . | цв. акл.    |

ТЕМА ТЕОФАНИИ В ТРУДАХ А. Н. ГРАВАРА  
И ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ ЕВЛОГИЙ  
ИОАННА БОГОСЛОВА

В. Н. Залесская

|   |     |
|---|-----|
| Ампула с изображением Иоанна Богослова. Глина. VI в. ГЭ . . . . .   | 464 |
| Ампула с изображением Прохора. Глина. VI в. ГЭ . . . . .  | 464 |
| Ампула с изображением мученика Иоанна Богослова. Глина. VI в. ГЭ . . . . .  | 465 |
| Ампула с изображением . . . . . Тимофея. Глина. VI в. ГЭ . . . . .  | 465 |
| Ампула с изображением мученика. Глина. VI в. ГЭ . . . . .   | 465 |
| Оборотная сторона ампулы с изображением мученика епископа Тимофея . . . . .   | 465 |
| Микроампулы с крестами. Глина. VI в. ГЭ . . . . .   | 465 |
| Микроампула с розеткой. Глина. VI в. ГЭ . . . . .   | 465 |
| Ампула с изображением Христа из сцены Второго пришествия. Глина. VI в. ГЭ . . . . .                                 | 466 |
| Ампула с изображением всадника из . . . . . Второго пришествия. Глина. VI в. ГЭ . . . . .                           | 467 |
| Медальон с семиконечной звездой и крестами. Серебро, позолота. Конец XV в. ГЭ . . . . .                             | 467 |
| Оборотная сторона медальона с надписью, содержащей . . . . . Апокалипсиса. Серебро, . . . . .<br>XV в. ГЭ . . . . . | 467 |

# СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

|              |   |
|--------------|---|
| АЕ           | — Археологический ежегодник, Москва   |
| Анналы       | — Анналы Института — Н. П. Кондакова (Annales de l'Institut Kondakov); 1937 — Прага; 1940 — Београд                                   |
| АО           | — Археологические открытия, Москва  |
| БЛДР         | — Библиотека литературы Древней Руси, Москва  |
| ВВ           | — Византийский временник, С.-Петербург; Москва  |
| ВИ           | — Вопросы искусствознания, Москва   |
| ВИД          | — Вспомогательные исторические дисциплины, Ленинград; С.-Петербург  |
| ВОКМ         | — Вологодский областной краеведческий музей   |
| ВСГМЗ        | — Владимиро-Суздальский государственный музей-заповедник  |
| ВХНРЦ        | — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря, Москва. См. также ГЦХРМ, ЦГРМ              |
| ГИИ          | — Государственный институт искусствознания, Москва  |
| ГИМ          | — Государственный Исторический музей, Москва  |
| ГМЗРК        | — Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»  |
| ГМИИ         | — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва  |
| Грабар, 1982 | — Грабар А. Избранные сочинения / Сост. И. Дуйчев, Т. Вельманс, пер. с фр. яз. Н. Тодорова, в предисл. А. Стойкова. София, 1982. Т. 1 |
| Грабар, 1983 | — Грабар А. Избранные сочинения / Сост. И. Дуйчев, Т. Вельманс, пер. И. Атанасова. София, 1983. Т. 2                                  |
| ГРМ          | — Государственный Русский музей, С.-Петербург   |
| ГСНД         | — Гласник Скопског научног друштва, Скопје  |
| ГТГ          | — Государственная Третьяковская галерея, Москва   |
| ГЦХРМ        | — Государственные центральные художественно-реставрационные мастерские имени академика И. Э. Грабаря, Москва. См. также ВХНРЦ, ЦГРМ   |
| ГЭ           | — Государственный Эрмитаж, С.-Петербург   |
| ДРИ          | — Древнерусское искусство, Москва (с 1995 г. С.-Петербург)  |
| ЖМНП         | — Журнал Министерства народного просвещения, С.-Петербург   |
| ЗЛУ          | — Сборник за ликовне уметности, Нови Сад  |
| ЗОРСА ИРАО   | — Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества, С.-Петербург, Петроград        |
| ЗРВИ         | — Сборник радова Византолошког института, Београд   |
| ИИМК         | — Институт истории материальной культуры, Ленинград, С.-Петербург   |



- ИРАО — Императорское Русское археологическое общество  
 КМРИ — Киевский музей русского искусства  
 КСИИ — Краткие сообщения Института археологии, Москва  
 МАО — Московское археологическое общество  
 МГУ — Московский Государственный университет  
 М. В. Ломоносова
- МИА — Материалы ■ исследования по археологии СССР, Москва; Ленинград
- МИАР — Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва. См. также ЦМИАР
- НИПЛ — Новгородская третья летопись
- ОДВ — Отдел Древнего Востока Гос. Эрмитажа
- ОДРЖ — Отдел древнерусской живописи Гос. Русского музея
- ОЛДП — Общество любителей древней письменности, С.-Петербург
- ОРЯС — Отделение русского языка ■ словесности Императорской Академии наук, С.-Петербург
- ПВЛ — Повесть временных лет
- ПКНО — Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, Москва
- ППС — Православный Палестинский сборник, С.-Петербург
- ПС — Палестинский сборник, С.-Петербург
- ПСРЛ — Полное собрание русских летописей, С.-Петербург; Петербург; Ленинград; Москва
- РАИК — Русский археологический институт в Константинополе, Стамбул
- РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, Москва; Ленинград
- РГБ — Российская Государственная библиотека, Москва (ранее ГВЛ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина)
- РНБ — Российская Национальная библиотека им М. Е. Салтыкова-Щедрина (ранее ГПБ — Государственная публичная библиотека ■ М. Е. Салтыкова-Щедрина)
- РИБ — Русская историческая библиотека, С.-Петербург
- СА — Советская археология, Москва
- СИ — Советское искусствознание, Москва
- СПБА РАН — Санкт-Петербургский архив РАН
- ТКДА — Труды Киевской Духовной академии, Киев
- ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (РАН), Москва; Ленинград; С.-Петербург
- ЦГРМ — Центральные государственные реставрационные мастерские, Москва. См. также ЦЦХРМ, ВХНРЦ
- ЦМИАР — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва. См. также МИАР
- ЧОИДР — Чтения ■ Обществе истории ■ древностей Российских при Московском университете, Москва
- ACF — Annuaire du Collège de France, Paris
- Annuaire — Annuaire de l'École Pratique des Hautes études. Section des sciences religieuses, Paris; 1939 — Melun
- Arc. Als. — Archives Alsaciennes d'histoire de l'art, Strasbourg
- ArtB — The Art Bulletin, New York
- BAF — Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, Paris

- Bibl.Cah.Arch. — Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, Paris  
 Byz — Byzantion, 1924—1929 — Paris; Liège. C 1931 г. по наст. время — Bruxelles; 1944—1945 — Baltimore
- Bsl — Byzantinoslavica, Praha  
 BZ — Byzantinische Zeitschrift, Leipzig; Berlin  
 Cah. Arch. — Cahiers Archéologiques, Paris  
 Corsi — Corsi di cultura ravennate e bizantina, Ravenna  
 CRAI — Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, Comptes rendus des séances, Paris  
 DOP — Dumbarton Oaks Papers, Washington D. C.  
 EB — Études byzantines, Paris  
 Grabar, 1968 — Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris, 1968  
 Grabar, 1979 — Grabar A. L'art paléochrétien et l'art byzantin: Recueil d'études 1067—1977. London: Variorum reprints, 1979  
 Grabar, 1980 — Grabar A. L'art du Moyen Âge en Occident: Influences byzantines et orientales. London: Variorum reprints, 1980  
 Grabar, 1992 — Grabar A. Les origines de l'esthétique médiévale / Préf. G. Dagron. Paris, 1992
- JÖB — Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Wien  
 LAPNP — Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze  
 LCI — Lexikon der christlichen Ikonographie / Hrsg. E. Kirschbaum, W. Braunsfels. Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1968—1976 (2. Aufl.—1994). Bd 1—8  
 MJdbK — Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, München  
 Mon.Piot — Fondation Eugène Piot. Monument et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, Paris  
 PG — Patrologiae corpus completus, series graeca / Ed. J. P. Migne. Paris, 1857—1866  
 RBK — Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Hrsg. K. Wessel, M. Restle. Stuttgart  
 REB — Revue des études byzantines. Paris  
 RES — Revue des études slaves, Paris  
 RHR — Revue d'histoire des religions, Paris  
 Settimane — Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto  
 SK — Seminarium Kondakovianum. Сб. статей археологии и византиноведению, издаваемый Семинарием  
 Н. П. Кондакова, Прага  
 TIB — Tabula Imperii Byzantini, Wien
- AAA — 'Αρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν  
 ABME — Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος  
 ΔΧΑΕ — Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας  
 ΕΕΒΕ — Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν

|  |    |
|--|----|
| Предисловие . . . . .  | ■  |
| Раздел 1. БИОГРАФИЯ И ТРУДЫ А. Н. ГРАБАРА  |    |
| А. Н. Грабар   |    |
| Мозаики Киева . . . . .  | 9  |
| А. Н. Грабар   |    |
| Эскиз автобиографии . . . . .  | 11 |
| Библиография печатных работ А. Н. Грабара . . . . .  | 34 |
| Элка Бакалова ( <i>София</i> )   |    |
| Вклад Андрея Грабара в развитие методологии современного искусствознания . .   | 52 |
| Elka Bakalova ( <i>Sofia</i> )   |    |
| André Grabar's Contribution to the Methodology of Contemporary History of Art. Summary . . . . .   | 58 |
| Suzy Dufrenne ( <i>Paris</i> )   |    |
| André Grabar: l'ampleur des contacts et de l'imagination . . . . .   | 60 |
| Сюзю Дюфрени ( <i>Париж</i> )  |    |
| Андре Грабар: полнота контактов и сила воображения. Резюме . . . . .   | 62 |
| Charalambos Bouras ( <i>Athens</i> )   |    |
| The Contribution of André Grabar to Architectural History . . . . .  | 64 |
| Хараламбос Бурас ( <i>Афины</i> )  |    |
| Вклад Андре Грабара в историю архитектуры. Резюме . . . . .  | 68 |
| Бранислав Тодич ( <i>Белград</i> )   |    |
| А. Н. Грабар, его изучение сербского средневекового искусства и его роль в формировании современной сербской истории искусства . . . . .                 | 69 |
| Branislav Todić ( <i>Belgrade</i> )  |    |
| André Grabar, ■ recherches sur l'art médiéval serbe et son rôle dans la formation des méthodes modernes dans l'histoire de l'art serbe. Résumé . . . . . | 74 |
| Э. С. Смирнова ( <i>Москва</i> )   |    |
| Андрей Николаевич Грабар и вопросы русской культуры в его научном наследии   | 76 |

|  |     |
|--|-----|
| Engelina Smirnova ( <i>Moscow</i> )  |     |
| Andrei Grabar and Problems of Russian Culture in His Scholarly Heritage. Summary | 81  |
| И. Л. Кызласова ( <i>Москва</i> )  |     |
| Новое о раннем этапе научной деятельности А. Н. Грабара (1919—1924 гг.) . . .    | 82  |
| Irina Kyzlasova ( <i>Moscow</i> )  |     |
| New — the Early Stage of the Scientific Work of A. N. Grabar. Summary . . . .    | 95  |
| Л. Г. Хрушкова ( <i>Москва</i> )   |     |
| Андрей Николаевич Грабар и европейская христианская археология . . . . .         | 97  |
| Ludmila Khroushkova ( <i>Moscow</i> )  |     |
| Andrei Nikolaevic Grabar et l'archéologie chrétienne. Résumé . . . . .           | 107 |

## Раздел 2. РАЗВИТИЕ ИДЕЙ А. Н. ГРАБАРА В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ

|   |     |
|---|-----|
| Oleg Grabar ( <i>Princeton</i> )  |     |
| Aux frontières de Byzance et de l'Islam . . . . .   | 111 |
| Олег Грабар ( <i>Принстон</i> )   |     |
| На границах Византии ■ исламского мира. Резюме . . . . .  | 113 |
| Армен Казарян ( <i>Ереван</i> )   |     |
| Храм VII в. в Мастаре ■ его место ■ зодчестве Закавказья ■ Византии . . . . .                                       | 115 |
| Armen Ghazarian ( <i>Erevan</i> )   |     |
| The 12th Century Church in Mastara and Its Place in Caucasian and Byzantine Architecture. Summary . . . . .         | 132 |
| Вл. В. Седов ( <i>Москва</i> )  |     |
| Византийский храм ■ Куршунлу . . . . .  | 134 |
| Vladimir Sedov ( <i>Moscow</i> )  |     |
| Byzantine Church in Kurshunlu (Elegmi). Summary . . . . .   | 142 |
| Бисерка Пенкова ( <i>София</i> )  |     |
| Болгарские церкви-гробницы . . . . .  | 143 |
| Biserka Penkova ( <i>Sofia</i> )  |     |
| Die bulgarischen Grabkirchen. Zusammenfassung . . . . .   | 154 |
| А. М. Лидов ( <i>Москва</i> )   |     |
| Образы Христа ■ храмовой декорации ■ византийская христология после схизмы 1054 г. . . . .                          | 155 |
| Alexei Lidov ( <i>Moscow</i> )  |     |
| The Images of Christ in Church Decoration and the Byzantine Christology after the Schism of 1054. Summary . . . . . | 176 |
| Maria Panayotidi ( <i>Athènes</i> )   |     |
| Un aspect de l'art provincial, témoignage des ateliers locaux dans la peinture monumentale . . . . .                | 178 |
| Мария Панайотиди ( <i>Афины</i> )   |     |
| Искусство византийской провинции. Местные мастерские монументальной живописи. Резюме . . . . .                      | 191 |

|   |     |
|---|-----|
| Sophia Kalopissi-Verti ( <i>Athens</i> )  |     |
| Stylistic Trends in the Palaeologan Painted Churches of the Mani, Peloponnese . .   | 193 |
| София Калописси-Верти ( <i>Афины</i> )  |     |
| Стилистические течения ■ храмовых росписях палеологовского периода ■ Мани, Пелопоннес. Резюме . . . . .   | 208 |
| N. B. Pivovarova ( <i>Saint-Petersbourg</i> )   |     |
| К истолкованию программы росписи диаконника церкви Спаса на Нередице в Новгороде . . . . .  | 210 |
| Nadezhda Pivovarova ( <i>Saint-Petersbourg</i> )  |     |
| Sur l'interprétation du programme de la peinture du diaconicon de l'église du Sauveur (de la Transfiguration) ■ Néréditsa. Résumé . . . . .                         | 227 |
| V. D. Sarabianov ( <i>Moskva</i> )  |     |
| Иконографическая программа росписей собора Снеготорского монастыря (по материалам последних раскритий) . . . . .  | 229 |
| Vladimir Sarabianov ( <i>Moscow</i> )   |     |
| The Iconographic Program of the Murals in the Cathedral of the Birth of the Virgin in Snetogorsky Monastery (on the Materials of Recent Discoveries). Summary . . . | 257 |
| T. Ю. Царевская ( <i>Новгород</i> )   |     |
| Образ св. Климента Римского в новгородском искусстве XIII ■ . . . . .   | 260 |
| Tatiana Tsarevskaja ( <i>Novgorod</i> )   |     |
| The Image of St. Clement of Rome in Novgorodian Art of the 13th Century. Summary  | 272 |
| Tania Velmans ( <i>Paris</i> )  |     |
| La représentation du temps dans la peinture byzantine . . . . .   | 274 |
| Таня Вельманс ( <i>Париж</i> )  |     |
| Изображение времени в византийской живописи. Резюме . . . . .   | 288 |
| O. E. Etinhof ( <i>Moskva</i> )   |     |
| К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» ■ традиции влахернского богородичного культа на Руси в XI—XII ■ . . . . .  | 290 |
| Olga Etinhof ( <i>Moscow</i> )  |     |
| The Virgin of Vladimir and the Tradition of the Veneration of the Virgin in Blachernai to Russia in the 11th—12th Centuries. Summary . . . . .                      | 304 |
| Chrysanthé Mavropoulou-Tsioumi ( <i>Thessaloniki</i> )  |     |
| Die Ikone der Gottesmutter im Templon der Perivleptos Kirche in Beroia . . . . .  | 306 |
| Хрисанфи Мавропулу-Тсиуми ( <i>Фессалоники</i> )  |     |
| Икона Богоматери из церкви Перивленты ■ Верии. Резюме . . . . .   | 315 |
| Efthymios Tsigaridas ( <i>Thessalonique</i> )   |     |
| Icons portatives de la seconde moitié du 14 <sup>e</sup> siècle du monastère de Vatopédi au Mont Athos . . . . .  | 317 |
| Ефтимийос Н. Цигаридас ( <i>Фессалоники</i> )   |     |
| Иконы второй половины XIV в. ■ монастыря Ватопед на Афоне. Резюме . . . .   | 327 |
| L. A. Shennikova ( <i>Moskva</i> )  |     |
| Царьградская святая «Богоматерь Одигитрия» ■ ее ■■■■■ в Московской Руси   | 329 |

|   |     |
|---|-----|
| Ludmila Shchennikova ( <i>Moscow</i> )<br>The Miracleworking Icon of the Virgin Hodegetria of Constantinople and Its Veneration in Moscow. Summary . . . . .                                  | 346 |
| О. С. Попова ( <i>Москва</i> )<br>Некоторые проблемы позднего византийского искусства. Образы святых жен, Марии и Анастасии . . . . .   | 348 |
| Olga Popova ( <i>Moskau</i> )<br>Zwei Bilder der Heiligen Frauen (Ikonen der Hl. Marine und der Hl. Anastasia). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Kunstgeschichte. Zusammenfassung . . . . . | 358 |
| Ю. А. Пятницкий ( <i>Санкт-Петербург</i> )<br>Икона круга мастера Николая Ламбудиса из Спарты в коллекции Эрмитажа . . . . .  | 359 |
| Yuri Pyatnitsky ( <i>St. Petersburg</i> )<br>An Icon from the Nikolaos Lamboudis of Sparta Circle in the Hermitage. Summary . . . . .   | 378 |
| Л. В. Нерсисян ( <i>Москва</i> )<br>К вопросу о происхождении и символическом содержании иконографии «О тебе радуется» . . . . .  | 380 |
| Levon Nersessian ( <i>Moscow</i> )<br>To the Origin and Symbolic Contents of the Iconography «In Thee Rejoiceth». Summary . . . . .   | 397 |
| В. М. Сорокатый ( <i>Москва</i> )<br>Икона «Благословенно ■■■■■ небесного царя». Некоторые аспекты содержания . . . . .   | 399 |
| Victor Sorokaty ( <i>Moscow</i> )<br>The Icon «Blessed be the Host of the King of Heaven». Certain Aspects of the Content. Summary . . . . .  | 416 |
| Maria S. Théocharis ( <i>Athènes</i> )<br>Le sakkos de Photios, métropolite de Kiev — un document confessionnel et diplomatique . . . . .   | 418 |
| Мария Теохарис ( <i>Афины</i> )<br>Саккос Фотия, митрополита Киевского, ■■■ документ религиозных ■ дипломатических отношений. Резюме . . . . .  | 427 |
| Л. М. Евсеева ( <i>Москва</i> )<br>Шитая ■■■■ 1498 г. и Чин венчания ■■■ царство . . . . .  | 430 |
| Lilia Evséeva ( <i>Moscou</i> )<br>Broderie du 1498 et la cérémonie de couronnement des tsars. Résumé . . . . .   | 438 |
| Katia Loverdou-Tsigarida ( <i>Thessalonique</i> )<br>Les revêtements de la Vierge Vimatarissa au monastère de Vatopédi . . . . .  | 440 |
| Катя Ловерду-Цигарида ( <i>Фессалоники</i> )<br>Оклад иконы Богородицы Виматариссы ■■■ монастыря Ватопед. Резюме . . . . .  | 449 |
| Ю. Э. Жарнов, В. И. Жарнова ( <i>Владимир</i> )<br>Произведения прикладного искусства из раскопок во Владимире . . . . .  | 451 |
| Yuri Zharnov, Valentina Zharnova ( <i>Vladimir</i> )<br>Works of Decorative and Applied Art from Excavations in Vladimir. Summary . . . . .   | 461 |
| В. Н. Залеская ( <i>Санкт-Петербург</i> )<br>Тема теофании ■ трудах А. Н. Грабара ■ вопросы атрибуции евлогий Иоанна Богослова . . . . .  | 463 |

Vera Zalesskaya (*Saint-Petersbourg*)

Le thème de Théophanie dans les oeuvres du professeur A. Grabar et les eulogies de Jean le Théologien. Résumé . . . . . 469

Приложение. К истории приезда А. Н. Грабара в Советский Союз (из писем А. Н. Грабара к Д. С. Лихачеву) . . . . . 471

Указатель статей, напечатанных в сборниках «Древнерусское искусство» 1963—1999 гг. . . . . 475

Список иллюстраций . . . . . 492

Список сокращений . . . . . 502

# ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

## ВИЗАНТИЯ ■ ДРЕВНЯЯ РУСЬ

■ 100-летию

Андрея Николаевича Грабара  
(1896—1990)

*Утверждено ■ печати  
Государственным институтом искусствознания  
Министерства культуры Российской Федерации*

Редактор издательства А. Н. Торопцева  
Технический редактор Н. Ф. Соколова  
Корректор К. Д. Буланина  
Компьютерный набор и верстка Л. Ю. Егоровой

Издательство «Дмитрий Буланин»

ЛР № 061824 от 11.03.98 г.

Сдано в набор 10.12.97. Подписано ■ печати 10.06.99.

Формат 84 × 108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура Школьная. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Печ. л. 32 + 5 вкл. (<sup>5</sup>/<sub>8</sub> п. л.). Уч.-изд. л. 34.

Заказ № 3304

Отпечатано с оригинал-макета  
■ Академической типографии «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

*Заказы присылать по адресу:*

«ДМИТРИЙ БУЛАНИН»  
199034, С.-Петербург, наб. Макарова, 4  
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)  
Российской Академии наук  
Телефон: (812) 235-15-86  
Телефакс: (812) 346-16-33  
E-mail: bulanina@nevsky.net



## **ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДМИТРИЙ БУЛАНИН»**

### **ВЫШЛИ В СВЕТ:**

#### **Древнерусское искусство**

Сборники являются единственным продолжающимся изданием, посвящен-  
■ ■ ■ художественной культуре Древней Руси ■ ■ ■ связях с мировым искусс-  
вом. Первые пятнадцать книг серии были напечатаны издательством «Наука»  
и пользуются заслуженным авторитетом в научном мире. Начиная ■ тома,  
получившего подзаголовок «Балканы. Русь», серия выходит в издательстве  
«Дмитрий Буланин».

Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб., 1995. 451 стр., илл.,  
переплет.

Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. 483  
стр., илл., переплет.

Древнерусское искусство: Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб.,  
1997. 488 стр., илл., переплет.

Древнерусское искусство: Сергей Радонежский ■ художественная куль-  
тура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998. 440 стр., илл., переплет.

Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: К 100-летию Анд-  
рея Николаевича Грабара (1896—1990). СПб., 1999. 509 стр., илл.,  
переплет.

## ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДМИТРИЙ БУЛАНИН»

### ГОТОВИТСЯ К ВЫХОДУ:

#### Древнерусское искусство

Сборники являются единственным продолжающимся изданием, посвященным художественной культуре Древней Руси ■ ее связях с мировым искусством. Первые пятнадцать книг серии были напечатаны издательством «Наука» ■ пользуются заслуженным авторитетом в научном мире. Начиная с тома, получившего подзаголовок «Балканы. Русь», серия выходит ■ издательстве «Дмитрий Буланин».

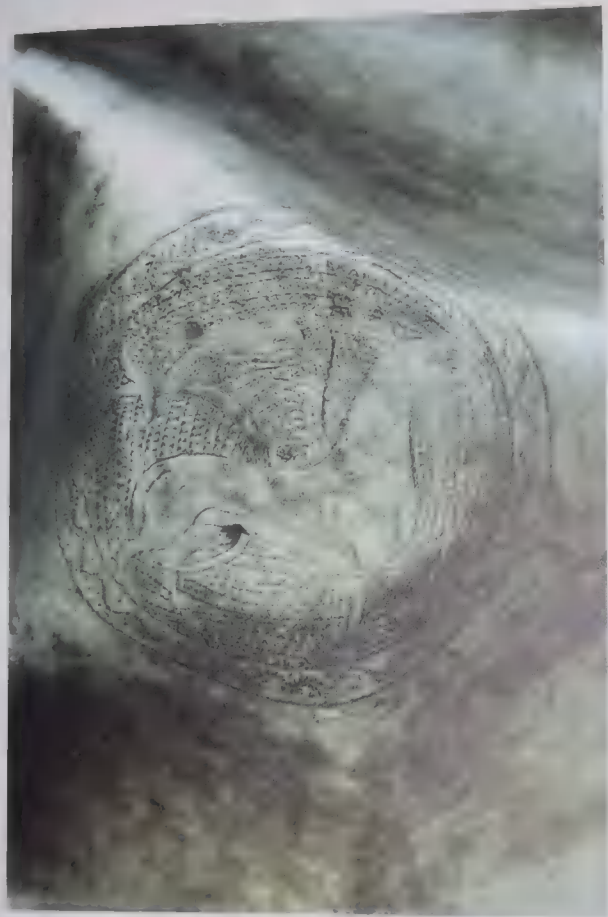
Древнерусское искусство: Русь ■ страны Византийского мира: XII век.  
573 стр., илл., переплет.



Слева — каменная иконка с изображением Саввы Освященного. Резьба, позолота. Первая треть XIII в.; справа — каменная иконка с изображением Раскаяния Петра. Резьба, позолота. Первая треть XIII в. Из коллекции Владимира



Серебряная чаша. Археологическая коллекция ■ Владимире



Грифок. Гравированное изображение на дне серебряной чаши.  
Археологическая коллекция — Владимире



Большой серебряный энколпион. Конец XII—начало XIII в. Лицевая сторона, с изображением Распятия и Иоанна Предтечи. Археологическая коллекция во Владимире



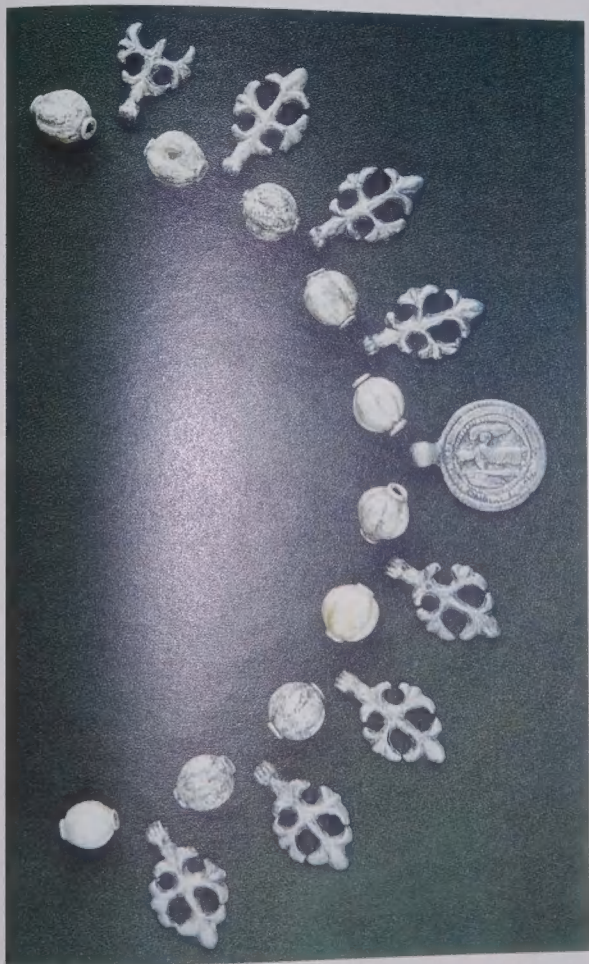
Большой серебряный энколпион. Конец XII—начало XIII в. Обратная сторона, с изображением Богоматери с младенцем и св. Георгия, Димитрия, Нестора(?). Археологическая коллекция во Владимире



Малый серебряный энколпион. Конец XII—первая треть XIII в. Лицевая сторона, с изображением Распятия. Археологическая коллекция во Владимире



Малый серебряный энколпион. Конец XII—первая треть XIII в. Обратная сторона, с изображением Богоматери и архангелов. Археологическая коллекция во Владимире



Серебряное ожерелье. Археологическая коллекция во Владивостоке



Бусины из серебряного ожерелья



Пальметты из серебряного ожерелья





Металлон с изображением архангела Михаила  
(часть серебряного ожерелья)



Оборотная сторона металлона,  
с изображением прощяющего креста



Семь серебряных позолоченных иконок с изображениями в технике перегородчатой эмали: Христос, св. Борис и Глеб, апостол Петр, Николай Мирликийский, Георгий(?), Димитрий(?). Конец XII—первая треть XIII в. Археологическая коллекция во Владимире